

**A bailarina de Dança Oriental como *atleta afetivo*:
por uma ação cinético-cênica potencializadora de afetos**

Vanessa Costa da Silveira

Dissertação de Mestrado em Artes Cénicas

Vanessa Costa da Silveira
A bailarina de Dança Oriental como
atleta afetivo: por uma ação cinético-
cênica potencializadora de afetos

Outubro, 2018

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Sílvia Tengner Barros Pinto Coelho. Versão corrigida e melhorada após a sua defesa pública.

AGRADECIMENTOS

À Professora Sílvia por ter gentilmente concordado em orientar esta dissertação.

Aos meus pais Ruy e Gisèle por sempre me incentivarem a estudar e a ir sempre mais longe na realização dos meus sonhos, dando-me apoio incondicional em todas as decisões na minha vida.

À minha primeira professora de Dança Oriental, Michele Pinheiro, com quem eu tive o primeiro contato com os movimentos mais importantes desta dança. À minha grande professora Brysa Mahaila, que abriu meus horizontes neste complexo mundo da Dança Oriental. À bailarina Priscila Fontoura, que me ensinou, orientou e incentivou a trabalhar nos países Árabes.

Ao meu primeiro professor de teatro, Flávio Dornelles, com quem vivi momentos inesquecíveis em sala de aula e nos palcos. À minha querida professora e orientadora Mirna Spritzer, que sempre me apoiou durante a Faculdade de Teatro. Ao professor Renato Ferracini, por ser fonte inesgotável de inspiração e energia do bem.

Às minhas amadas parceiras de trabalho e amigas, pelo companheirismo e por lutarem, assim como eu, pelo reconhecimento e valorização da Dança Oriental como Arte, e que apresentam essa dança com o devido respeito, tanto nos palcos Ocidentais como nos Orientais. Às minhas companheiras de teatro “Dadianas”, especialmente as “Soledudas”. Aos meus queridos colegas de aula em solo lusitano, parceiros de filosofia, risadas, devaneios e copos.

Às bailarinas Egípcias, que fazem dessa dança algo tão incrível e inebriante.

Aos músicos com quem convivi e convivo, trabalhei e trabalho, com quem aprendo todos os dias, no palco, a dar o meu melhor. Pela generosidade, pelo carinho e pelas músicas maravilhosas.

E ao público, que me faz ter certeza, todos os dias e cada vez mais, que a arte da dança e do teatro é e sempre será a minha paixão e missão de vida.

A BAILARINA DE DANÇA ORIENTAL COMO *ATLETA AFETIVO*

Por uma Ação Cinético-Cênica Potencializadora de Afetos

VANESSA COSTA DA SILVEIRA

Resumo

O presente trabalho pretende verificar a aplicabilidade dos princípios teatrais desejados pelo ator e pensador Antonin Artaud e dos conceitos teorizados por Gilles Deleuze – respectivamente os conceitos de *atletismo afetivo* e de *corpo-sem-órgãos* -, na Dança Oriental (*Raqs Sharqi*). Verifica-se que, hoje, a dança Árabe, no seu estilo clássico, por sofrer grande influência Ocidental – devido ao aumento significativo de bailarinas estrangeiras atuando no Egito e em outros países Árabes -, tem sido apresentada nos últimos anos distanciando-se de suas raízes de caráter participativo, relacional e em comunhão com a música, desconectando a(o)s bailarina(o)s da vivência do momento presente e da relação com o público, acompanhando a tendência comercial de padronização e imitação. O objetivo desta dissertação é questionar o cenário encontrado na Dança Oriental atual, através da observação e vivência em *workshops*, festivais de dança e performances em restaurantes Árabes. Através de uma reflexão sobre os conceitos teatrais e filosóficos dos autores mencionados acima e de seu espelhamento no contexto da Dança Oriental, pretendemos verificar se é possível buscar, na prática desta dança, uma experiência mais orgânica, expressiva, relacional e potencializadora de afetos, preconizando a vivência do momento presente.

PALAVRAS-CHAVE: dança oriental; atleta afetivo; corpo-sem-órgãos; organicidade; expressividade; corpos relacionais.

Abstract

The present work intends to verify the applicability of the theater principles desired by the actor and thinker Antonin Artaud and the idea of the philosopher Gilles Deleuze, respectively, their concepts of affective athleticism and body-without-organs, to the Oriental Dance (Raqs Sharqi). It turns out that, nowadays, the Arabic dance, on its classical form, with the great Western influence - due to the significant increase of foreign dancers performing in Egypt and other Arab countries - has been presented in recent years distancing itself from the roots of a participatory approach, relational and communal character with music, disconnecting the dancer from the experience of the present moment and the relationship with the audience, following the commercial tendency of standardization and imitation. The objective of this dissertation is to question the scenario found in the current Oriental Dance, through observation and experience in workshops, dance festivals and performances in Arab restaurants. Through a reflection on the theatrical and philosophical concepts of the authors mentioned above and their mirroring in the context of Oriental Dance, we intend to verify if it is possible to seek, in the practice of this dance, a more organic, expressive, relational and potentiating of affections experience, advocating the experience of the present moment.

KEYWORDS: oriental dance; affective athlete; body-without-organs; organicity; expressiveness; relational bodies.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
PARTE I - Breve panorama histórico da Dança Oriental.....	6
I.1. Origens da Dança Oriental: rituais e celebrações	6
I.2. Fora dos templos: <i>Awalin</i> , <i>Gawazi</i> , <i>Khawal</i> e <i>Ouled Nail</i>	10
I.3. O <i>Raqs Baladi</i> e o amor à terra	13
I.4. O <i>Raqs Sharqi</i> , a chamada <i>Era de Ouro</i> e a influência Ocidental.....	14
I.5. A virada do milênio e a era do virtuosismo cênico.....	18
PARTE II - Conceitos e técnicas teatrais.....	23
II.1. Atletismo Afetivo.....	23
II.2. Buscar uma organicidade através de um "corpo sem órgãos": um paradoxo?.....	29
II.2.1. Organicidade.....	30
II.2.2. A noção de corpo-sem-órgãos.....	32
II.3. Mestres e treinadores do Teatro que se utilizam de princípios Artaudianos.....	37
II.4. O Dionisíaco e o Apolíneo: improvisado ou rigor?.....	44
II.4.1. Técnica e repetição.....	51
II.4.2. Improvisado.....	55
II.4.3. Coreografia.....	67
II.4.4. O aqui e agora: ritualizando e recriando o momento presente.....	72
II.4.5. Corpo relacional, corpo expressivo.....	82

PARTE III - Desdobramentos e espelhamentos dos conceitos anteriores na Dança

Oriental.....	85
III.1. Onde foi parar a nossa afetividade?	85
III.2. Experiência nos palcos Orientais <i>versus</i> Ocidentais.	95
Conclusão	102
Bibliografia	106
Lista de Figuras	111
Anexos	117

INTRODUÇÃO

A Dança Oriental é uma prática cuja origem é de difícil precisão, pois até hoje não há um consenso sobre a sua exata data e local de nascimento. No entanto, a bibliografia específica a que temos acesso considera que as primeiras manifestações teriam surgido há mais, ou menos, 7000 anos, através da análise de pinturas rupestres, esculturas e objetos resgatados em sítios arqueológicos. Apesar de algumas divergências quanto ao local exato de sua origem, a maioria das referências reforçam o senso comum, apontando para o Egito como sendo “o berço da Dança Oriental”, possivelmente em razão dos cultos à deusa Egípcia Ísis, figura mitológica que esteve sempre ligada à Dança Oriental através dos tempos. No entanto, autores como Patricia Bencardini (2009, pp. 27-30), ressaltam que os movimentos que possivelmente levaram ao que consideramos a partir do Séc. XIX como Dança Oriental, também estavam presentes nas danças da civilização Suméria, bem como nas dos povos que habitavam as regiões da Turquia e da Índia. A crença é a de que, nos seus primórdios, no período Neolítico, essa dança estava ligada a uma prática essencialmente ritualística e intimista e era praticada apenas por mulheres, como uma dança de celebração da fertilidade e da feminilidade. Originalmente, portanto, não possuía caráter de espetáculo e de apresentação ao público. Com o início das expedições europeias ao Oriente, e mais tarde com o advento do cinema no Egito, que consagrou as grandes estrelas da chamada *Egyptian Golden Age*¹, a Dança Oriental começou a ser descoberta pela Europa e pelas Américas. A partir dos anos 1940, bailarinas Egípcias começaram a aparecer nos filmes Egípcios atuando como dançarinas e atrizes, o que deu grande visibilidade ao estilo de dança que passou a ser chamado na língua árabe de *Raqs Sharqi* (Dança Oriental), ou *Raqs el Sharq* (Dança do Leste). Os franceses² a batizaram de *Danse du Ventre* (Dança do Ventre) e o termo *Belly Dance*³ (literalmente "dança da barriga/abdômen", em inglês) foi o que acabou se popularizando no lado Oeste do mundo, onde essa dança começou a ganhar grande expressão e, conseqüentemente, a receber influência da cultura Ocidental, modificando figurinos e agregando novos passos.

¹ Era de Ouro Egípcia.

² Viajantes, exploradores e escritores que tiveram acesso a apresentações de dançarinas orientais. Será melhor abordado no *Capítulo 1 – Breve panorama histórico da Dança Oriental*. De acordo com Antoniadis (2016, p. 9), o termo teria surgido quando da invasão napoleônica no Egito, em 1798.

³ Adaptação do termo para o inglês, de 1882, pela ocasião da ocupação britânica no Egito (ANTONIADIS, 2016, p. 9)

Apesar de ter uma técnica, complexa, que é ensinada nas aulas, a Dança Oriental não possui uma codificação como, por exemplo, o *Ballet*, pois é uma dança de tradição popular e cuja essência é, em si, o improvisado, característica do *Raqs Baladi*⁴, que pode ser considerado o estilo precursor do que chamamos, a partir do Séc. XX, como *Raqs Sharqi*, ou Dança Oriental. *Baladi*, em árabe, é um adjetivo relativo à palavra *Balad*, que significa país, terra, local, rural, rústico, povo, ou cidade, dependendo do contexto. Tem a ver com raízes. O *Baladi* está entre o estilo clássico (o *Raqs Sharqi*, mencionado anteriormente) e o folclore⁵. As bailarinas dançam descalças e com os pés em total contato com o chão e os movimentos são improvisados e despretentiosos, preconizando a ligação da bailarina com a terra.

Hoje em dia, realizam-se espetáculos de Dança Oriental pelo mundo inteiro e com bailarinas e bailarinos dos mais diferentes países. Porém, no momento, popularizou-se um estilo cênico mais virtuoso, causado possivelmente pela expansão da dança no Ocidente e pelo aumento do número de bailarinas Ocidentais no Oriente, que tem feito com que o que mais se veja nos palcos da Dança Oriental atual seja uma série de passos com alto grau de dificuldade e que se distancia completamente do estilo mais veiculado em contextos rituais, festivos e familiares que deu origem ao estilo clássico⁶. A partir do início da década de 2010, as bailarinas de Dança Oriental que não agregam nas suas apresentações passos de *ballet* clássico, *jazz*, dança contemporânea ou ainda alguns *flashes* de ginástica artística, não têm conseguido destaque em concursos de dança e em *workshops*. Tem-se notado um crescente número de fusões com outras danças, sem serem denominadas “fusões”, e o uso de acessórios modernos como véus com luzes de LED “pisca-pisca” e bastões fluorescentes no melhor estilo *jedi*⁷. Estes novos acessórios, de fato, engrandecem o espetáculo, pois geram efeitos visuais excelentes e dão mais variedade ao show. O que, de fato, nos preocupa não é exatamente o uso de novos instrumentos, mas sim a existência de uma legião de bailarinas querendo dançar exatamente iguais umas às outras e cada vez mais rápido e com mais impacto, como se estivessem correndo contra o tempo⁸. Aos poucos, o que era uma dança

⁴ Expressão em árabe que seria “dança da minha terra” ou “dança do meu país”.

⁵ Uso da palavra “folclore” no sentido da seguinte definição, constante do Dicionário Michaelis (Editora Melhoramentos, 2018): “Costumes tradicionais, crenças, superstições, cantos, festas, indumentárias, lendas, artes, etc., conservados no seio de um povo; cultura popular; populário”.

⁶ Ver relato da bailarina Diana Exposito (Luna of Cairo) em Anexo 1 e da bailarina Randa Kamel em Anexo 2.

⁷ Guerreiros estelares do filme Star Wars, como Luke Skywalker.

⁸ Ver relato da bailarina Cristina Antoniadis em Anexo 3.

fundamentada na comunhão e no improviso, está se tornando, cada vez mais, uma dança de sequências de passos, onde, quanto maior a variedade e o grau de dificuldade, melhor. A ideia de comunhão parece estar cedendo lugar à competitividade. O que tem se destacado, portanto, é algo que parece muito mais imposto pela professora, pela coreografia, pela “moda” do momento, ou ainda, por uma suposta exigência do mercado, do que algo nascido, ou construído organicamente naquele corpo que dança.

É, pois, um processo cultural que as danças evoluam. Mas há o perigo de se descaracterizar uma cultura alheia, quando poderíamos usar por exemplo o termo “fusão” ou “projeção”, ao incluir características de outras danças e retirar características desta. Um dos pontos é: nesse processo de “evolução”, a Dança Oriental pode acabar perdendo sua autenticidade⁹, pois a história da Dança Oriental se confunde com a história da música árabe, e a música árabe exige escuta, percepção¹⁰. O outro ponto é que, embora a coreografia, como veremos nesse trabalho, é um componente aliado da dança, especialmente da dança-espetáculo (e pode ser extremamente enriquecedora em termos artísticos), da maneira como vem sendo utilizada, pode vir a ser mais um fator distanciador da Dança Oriental “autêntica” - ou daquilo que conhecemos como a evolução para o estilo *Raqs Sharqi* -, por de certa forma “engessar” ou padronizar a bailarina de acordo com uma organização corporal imposta de fora. Dessa forma, pode-se dizer que vivemos hoje, na Dança Oriental, um conflito entre tentar manter as raízes dessa dança e uma relação afetiva com o espaço, a terra, o momento presente, a música, o público e a nossa própria essência; e - por outro lado - a necessidade de apresentar uma dança mais criativa, mais surpreendente, mais impactante e com o acabamento mais perfeito e, principalmente, enquadrar-se nos moldes atuais de bailarina de Dança Oriental - que foram impostos de fora para dentro, através de um sistema que padroniza as bailarinas segundo regras criadas posteriormente (e principalmente pelo Ocidente). Tal prática estaria levando a uma mecanização e produção em série, de bailarinas conforme o que supostamente “o mercado espera”, sendo que tais padrões foram criados pelo próprio mercado, afastando a dança da ideia de expressão artística e cultural e aproximando-a de um produto a ser comercializado.

⁹ Como frisa diversas vezes a autora Morocco em seu livro *You asked Aunty Rocky*, bailarina e pesquisadora americana que estuda a cultura e a dança árabe há mais de 50 anos.

¹⁰ Ver relato da bailarina Cristina Antoniadis (Anexo 3).

Sendo assim, este trabalho pretende fazer um espelhamento das ideias de alguns mestres do teatro, principalmente, de Artaud e de Grotowski, e de filósofos como Deleuze e Guattari, nesse cenário em que se encontra a Dança Oriental, para tentar descobrir se é possível reconhecer que esta dança esteja sofrendo um processo similar ao que Artaud condenava na atuação cênica, como o corpo submetido a uma organização imposta pela sociedade; como o corpo moldado pelas instituições, no dizer de Foucault; e também o corpo que "representa" e "reproduz" mimeticamente o que seria a "vida", colocado em questão pelas vanguardas teatrais dos séculos XIX e XX. E, nessa busca, tentar perceber se é possível aplicar na Dança Oriental a ideia de um "corpo-sem-órgãos" (CsO), de Deleuze e Guattari, para que se obtenha uma Dança Oriental relacional, que possa conectar o(a) bailarino(a) com o espaço; com o seu corpo e os outros corpos presentes e com a sua liberdade e potência criadora, a fim de gerar expressões orgânicas.

É possível, portanto, pensar na bailarina de Dança Oriental como um "atleta afetivo", no sentido imaginado por Artaud e Grotowski? A performance de Dança Oriental pode constituir uma atuação cênica criadora e potencializadora de afetos, para além da execução de sequências de movimentos tecnicamente aprendidos?

O objetivo deste trabalho é não só uma busca pessoal mas também uma tentativa de encontrar respostas para questões que vêm surgindo cada vez mais no meio *Bellydance* (como hoje é conhecido internacionalmente), pois há uma parcela notável de insatisfação tanto por parte do público quanto por parte do(a)s bailarino(a)s, professores e até jurados de concursos de dança. Ouvem-se constantes reclamações como "o espetáculo era muito cansativo de assistir"; "vi uma bailarina, e era como se tivesse visto todas"; "a expressão da bailarina parecia muito falsa"; entre outras. Como conseguir essa conexão com o público para que esse espetáculo seja algo intensamente desfrutável tanto para quem realiza como para quem assiste? De que modo o(a) bailarino(a) pode realizar um encontro com a dança que produza alegrias Spinozistas¹¹? O que precisa ser mudado para que essa ação potencialize afetos ao invés de enfadar, criando novos territórios e propiciando uma experiência relacional e transformadora?

¹¹ Referente à teoria da ética do filósofo Spinoza

Apesar de reconhecer a importância de um estudo antropológico aprofundado neste assunto, optamos por realizar, neste trabalho, uma abordagem mais artística e filosófica, do que antropológica. No entanto, verifica-se a necessidade de dar continuidade a essa pesquisa, numa próxima oportunidade, pois o assunto é complexo e abrange simultaneamente várias áreas do conhecimento, especialmente no que se refere à questão da apropriação cultural, cujo enfoque exige maior aprofundamento. Além disso, outros autores já se dedicam com mais afinco a essa questão, através do estudo do folclore e da música Árabe¹². Neste trabalho, não abordaremos as danças folclóricas árabes e as danças árabes teatrais ou cênicas. Restringiremo-nos à dança clássica Oriental, o *Raqs Sharqi*, através do uso do termo Dança Oriental, suas origens, expansão e situação hoje.

Na primeira parte deste trabalho, faremos um breve panorama histórico a respeito da origem e da evolução da Dança Oriental. Na segunda parte, discutiremos alguns conceitos teatrais e filosóficos baseados no pensamento de importantes pensadores e mestres do teatro, passando por diferentes métodos de atuação, improvisação e criação cênica. E, finalmente, na terceira parte, tentaremos desvendar de que maneira poderíamos aplicar tais ideias, métodos, técnicas e preceitos filosóficos ao contexto da Dança Oriental, nessa busca por uma dança potencializadora de afetos.

¹² Um bom exemplo é o da bailarina e pesquisadora Márcia Dib, que se especializou em música Árabe, escrevendo a dissertação de Mestrado intitulada *A diversidade cultural da Síria através da Música e da Dança*, pela Universidade de São Paulo (USP), que originou o livro *Música Árabe: expressividade e sutileza*.

PARTE I - Breve panorama histórico da Dança Oriental

'I realized that her dance was about the unspoken ...

She... flied to the heights of immortality'

(Poeta Andrey Bely sobre Isadora Duncan,

apud YUSHKOVA, 2013, p. 436)

1. Origens da Dança Oriental: rituais e celebrações

É comum, nas convenções¹³ de bailarinas de Dança do Ventre¹⁴, convocar a deusa Ísis¹⁵ como imagem e “presença”. Por exemplo, na decoração, nas bijouterias e estatuetas com imagens da deusa, e no próprio uso do véu chamado “Asas de Isis”¹⁶. A autora DeTraci Regula arrisca dizer que a deusa Egípcia era ela própria uma bailarina de Dança Oriental (Cf. REGULA, 2004, p. 173). Em seu livro *Os mistérios de Isis*, a autora diz que Cleópatra, a famosa “Rainha do Nilo” dizia ser uma sacerdotiza de Ísis. Hathor, a deusa irmã de Ísis, considerada deusa do amor e da beleza, também aparece como dançarina nas histórias mitológicas das contendas entre os deuses Set, Hórus, Ísis e Rá (*idem*, p. 174). Da mesma forma, o deus Osíris, consorte de Ísis, possuía estreita relação com a música e a dança, o que contribuiu para que fosse associado ao deus grego Dioniso, e cantos e danças eram práticas diárias comuns em honra a Ísis e Osíris em alguns templos. “Ainda existem murais mostrando dançarinas se apresentando durante os sagrados ritos de Ísis” (*idem*, p. 175). Algumas das manifestações relatadas por

¹³ Eventos que reúnem diversas professoras e alunas de Dança Oriental.

¹⁴ Nome brasileiro para Dança Oriental.

¹⁵ Ver Figura 1.

¹⁶ Ver Figura 2.

Regula, entre outros autores que investigaram aquilo que pode ser considerado o “início da civilização”, tal como é vista pelo “mundo Ocidental”, podem ser consideradas como a origem mais remota de todas as expressões artísticas que conhecemos hoje. Áreas artísticas como dança e teatro, podem ser difíceis de historiografar com rigor factual, mas, partindo do princípio que os estilos atualmente conhecidos se relacionam com práticas rituais e artísticas de determinados povos, propomos que nos detenhamos nos ritos cujo caráter extático nos remete para a estética de algumas danças Orientais conhecidas e praticadas atualmente no contexto a que nos referimos neste trabalho.

A bailarina e pesquisadora norte-americana Iris Stewart¹⁷ acredita que a dança poderia ser considerada a “mãe de todas as artes”, em razão de que todas as formas de arte começaram como expressões ritualísticas e reverenciais, e entre elas a dança foi primária em rituais e cultos¹⁸ (STEWART, 2013, p. 3). Para a autora, a dança na sua forma sagrada é uma linguagem que reúne corpo, alma e mente e, nas suas pesquisas, constitui o mapa para buscar a história da espiritualidade feminina.

*Dance molds feeling into physical form, inviting escape from the purely rational and from earthly tasks and moral burdens, providing both a physical and an emotional form of release. It awakens us to a deeper awareness of both the sacred and the profane, bringing us into synchrony with one another and with the natural rhythms of our lives*¹⁹ (STEWART, 2013, p. 5).

Apesar disso, Stewart constata que as danças femininas e para propósitos femininos não ganharam a devida atenção nos livros de história da dança. A maior parte dos registros arqueológicos trata as danças religiosas femininas, eminentemente, como cultos de fertilidade, mas a autora garante que essa concepção é limitada e que existe muito mais a se descobrir a respeito das antigas danças praticadas pelas mulheres. E que, mesmo as informações encontradas por ela e por outras pesquisadoras do tema, indicam que muita informação histórica foi perdida (*idem*, p. 8). Apesar das dificuldades relatadas pela autora,

¹⁷ Professora norte-americana de dança e fundadora do grupo WomanDance, *troupe* que apresenta danças interpretativas e explora a espiritualidade feminina. Buscou as fontes para seu livro *Sacred Woman, Sacred Dance*, através da visita a sítios arqueológicos na Europa, Oriente Médio e América do Sul.

¹⁸ “All art forms began as ritualistic and reverential expression., and because dance was primary in rituals and worship, dance was the mother of all arts”.

¹⁹ “A dança molda sentimento em forma física, convidando à fuga do puramente racional e das tarefas mundanas e fardos mortais, proporcionando alívio tanto físico quanto emocional. Nos faz acordar para uma consciência profunda tanto do sagrado quanto do profano, trazendo-nos em sincronicidade uns com os outros e com os ritmos naturais das nossas vidas” – tradução desta autora.

muitas esculturas, pinturas e formas de arte rupestre indicam a força da dança e o poder das deusas dançarinas, tanto no Egito, como na Grécia, Índia, Tibet, China, Japão, Indonésia, Havaí, Taití, civilizações babilônicas, assírias, entre outras. Stewart acredita que, ao lado da imagem da deusa, como símbolo feminino na busca da nossa herança da dança sagrada, a figura da sacerdotisa tem um papel fundamental, pois, por se tratar uma mulher real, podemos nos identificar com ela. Novamente, apesar da dificuldade em encontrar registros das atividades das sacerdotisas, é possível identificar representações de mulheres em rituais e danças sagradas através de objetos de artes, artesanatos e contos mitológicos (*idem*, p. 29).

*From tomb drawings we can clearly discern that women in ancient Egypt performed ceremonial dances and were the official musicians. The sacred sistrum, drum and tambourine, during the thousand of years they were represented in Egyptian history, were always in the hands of women participating in sacred dances and processions or playing in front of the Goddess*²⁰
(STEWART, 2013, p. 31).

Além de dançar e de tocar instrumentos, as sacerdotisas também tinham o papel de enfermeiras, parteiras, conselheiras e curandeiras, nas suas comunidades. Acredita-se, pois, que dentro desse mesmo contexto se deu o surgimento das primeiras *nuances* daquilo que hoje chamamos de Dança Oriental.

O ventre sagrado das mulheres seria reverenciado em honra à Grande Mãe nas civilizações pré-sumérias, que se estabeleceram na região entre os rios Tigre e Eufrates. Nesses rituais, que eram exclusivamente femininos, as mulheres evocavam os poderes da Deusa através de movimentos que levavam ao transe (MAHAILA, 2016, p. 26). Conforme Mahaila, a dança era tão importante nesse período que os Egípcios teriam sido os primeiros a desenvolver uma notação gráfica da dança, com a finalidade de preservar os mistérios de Ísis e Osíris (*idem*, p. 26-27). Talvez essa seja uma das razões de o Egito, em especial, ser considerado o berço da Dança Oriental, ou Dança do Ventre. Nos termos de Stewart, a Dança Oriental seria uma forma adaptada de uma dança tradicional e privada, uma dança em celebração à feminilidade, uma dança de mulheres e para propósitos femininos de celebrar os vários estágios da vida (STEWART, *idem*, p. 81). Essa dança possuía um propósito bem diverso do que acabou

²⁰ “A partir dos desenhos das tumbas, podemos discernir claramente que as mulheres no Egito antigo realizavam danças cerimoniais e eram os músicos oficiais. O sagrado sistro, o tambor e o tamborim, durante os milhares de anos que foram representados na história Egípcia, estavam sempre nas mãos das mulheres que participavam de danças sagradas e procissões ou que tocavam para a deusa” – tradução desta autora.

ganhando com o passar do tempo. No contexto dos rituais de nascimento, ela era praticada não para projetar erotismo, ou apresentar a mulher como uma atração, mas para revelar uma consciência das maravilhas do parto e do poder impressionante da maternidade, afinal, os mistérios do parto são a base de todos os mistérios (Cf. STEWART, *idem*, pp. 83-84). *“The early birth dance rituals provided an external gesture of a spiritual awakening to the awesome mystey of birth and life’s meaning. They emphasize the mother as the giver of life”*²¹ (*ibidem*, p. 85).

A dança como parte integral da prática espiritual feminina compartilhou um destino paralelo ao das sacerdotisas. Quando as religiões ao redor do mundo começaram a se afastar da participação popular, as danças da comunidade sacerdotal, as danças de êxtase religioso e as danças de nascimento e fertilidade foram desaprovadas e até proibidas. A dança passou então de ato religioso, ou rito cerimonial, para trabalho artístico sujeito ao julgamento dos contempladores (Cf. STEWART, 2013, pp. 38-39). Em algumas culturas, ainda, o arquétipo da mulher, como o lado negro da personalidade, foi projetado na figura da dançarina, a misteriosa e ao mesmo tempo poderosa, o inconsciente onde nascem os sentimentos eróticos e exóticos, o que se pode constatar pelas figuras de Salomé, Delilah, Jezebel e mesmo Mata Hari (STEWART, 2013, p. 41).

*As the transition from mother-religion to father-rule took place, the maternal aspects of ritual diminished. Sexuality and procreativity were split and separated from a concept of belonging to nature or the natural flow, to the concept of belonging to the tribal unit, belonging to the father/king/state. (...) Dancing as part of sacred rites developed into dancing to please the king. The king ruled by divine appointment, and court dance became a vehicle for control of his subjects. A royal court ballet developed out of the chorus of temple dancers; once women danced for their Goddess, but now they were forced to entertain the prince*²² (STEWART, 2013, p. 41).

²¹ As primeiras danças rituais de nascimento proporcionaram a externalização de um gesto de despertar espiritual para o incrível mistério do nascimento e do significado da vida. Eles enfatizam a mãe como a provedora da vida” – tradução desta autora.

²² “Quando se deu a transição da religião matriarcal para a patriarcal, os aspectos maternos do ritual diminuíram. Sexualidade e procriação foram divididas e separadas do conceito de pertencimento à natureza ou a fluxo natural, para o conceito de pertencimento à unidade tribal pertencente ao pai/rei/estado. (...) Dançar como parte dos ritos sagrados tornou-se dançar para agradar o rei. O rei governava por nomeação divina, e as danças da corte tornou-se um veículo de controle dos seus assuntos. Um bale da corte real se desenvolveu a partir do coro de dançarinas do temple; houve um tempo em que as mulheres dançavam para sua própria deusa, mas agora eram forçadas a dançar para entreter o príncipe” – tradução desta autora.

Assim, segundo Mahaila, com a ascensão do patriarcalismo, no fim do período Neolítico e a passagem do politeísmo para o monoteísmo, os cultos à Grande Mãe foram enfraquecidos. A mulher, que era considerada como a grande portadora do mistério de dar à luz, passou a ser considerada como apenas um veículo de geração da vida e os homens ganharam autoridade absoluta na família. Com o domínio do Cristianismo e do Islamismo no Oriente Médio, rituais de veneração às deusas começaram a ser extintos, no intuito de acabar com a relação entre a dança e a celebração da sexualidade e da fertilidade (MAHAILA, 2016, pp. 27-28). A dança do ventre feminino sobreviveu, mas começou a ganhar características diferentes e principalmente propósitos diferentes, a partir daí, distanciando-se da sua tradição ritualística e tornando-se uma dança para entretenimento (*idem*, p. 28).

2. Fora dos templos: *Awalin, Gawazi, Khawal e Ouled Nail*

“Embora os princípios religiosos tenham restringido a exibição da dança, no mundo árabe, nas famílias, o conhecimento sobre a dança foi passado de mãe para filha” (MAHAILA, 2016, p. 29). Nesse contexto, os *haréns* tiveram grande importância. A palavra *harem* teria origem no termo *hrm*, ou *haram*, que significa “proibição” ou “exclusão”. Segundo Mahaila, ainda pode ser identificada uma outra raiz, na palavra egípcia *kherenet*, que significa “lugar fechado, recluso” (*ibidem*). De acordo com a bailarina e pesquisadora Carolina Dinicu, que ficou conhecida pelo apelido Morocco, pela sua imersão completa na cultura árabe, os haréns eram lugares reservados exclusivamente às mulheres²³, incluindo serviçais e escravas, bem como crianças do sexo masculino até uma certa idade. Eram locais de proteção e preservação das mulheres. Somente os homens da família tinham acesso a eles, nunca homens de fora. Muitas vezes o harém era um espaço restrito, do qual as mulheres não poderiam sair, exceto em circunstâncias especiais (DINICU, 2011, p. 395). Os haréns eram importantes instituições de caráter educativo e, dentro dele, as sacerdotizas, discípulas de *Hathor*, deram continuidade às práticas rituais, ao mesmo tempo em que o canto e a dança eram ensinados e o contato com instrumentos musicais era estimulado. Mulheres das famílias reais dançavam junto com as escravas e serviçais, desenvolvendo novas habilidades (Cf. MAHAILA, 2016, p. 30).

²³ Ver Figura 3.

Nos haréns, destaca-se a presença das *Awalin* - plural de *Almeh*, “mulher versada em arte”. Eram poetizas, cantoras e dançarinas, que tinham o *status* mais alto entre todas as artistas femininas. Apresentavam-se somente para as mulheres dentro dos haréns, ou então atrás de cortinas, ou telas, caso houvesse homens no ambiente. Eram extremamente respeitadas por todos. Segundo Mahaila (*ibidem*), algumas *Awalim* menos elevadas apresentavam-se também em público.

Algumas famílias de forasteiros se estabeleceram no Egito dando origem ao que conhecemos como *Ghawazi*, erroneamente chamadas de “ciganas”, pois não tinham relação com o povo *Rom/Romany* (raiz mais conhecida do povo cigano/*gypsy*). A palavra *Ghawazi*, cujo singular é *Ghazi* (masculino) e *Ghaziyah* (feminino), significa literalmente “guerreiros/invasores” e hoje é usada para identificar um grupo específico de dançarinas e cantoras *Sinti*²⁴, que atuaram no Egito por muito tempo. A presença das *Ghawazi* é uma das razões para a crença de que a Dança Oriental não tenha surgido especificamente no Egito, mas também em outras regiões vizinhas. Segundo Morocco, as *Ghawazi* de verdade, não vendiam nada, além de sua dança e canto, café, chá e conversa. Elas conversavam e tomavam chá com homens que não eram os seus *mahram* – protetores, homens indicados para escoltar as mulheres, geralmente um parente – e se apresentavam nas ruas e sem véu, portanto muitas vezes eram confundidas com prostitutas, embora não fossem nada disso, segundo os nossos padrões²⁵ (DINICU, 2011, p. 57).

As dançarinas *ghawazi* exibiam-se nas praças, feiras, festas de rua e portas de restaurantes e hotéis. Muitas delas tocavam e cantavam instrumentos variados em suas performances, mas a dança era a atração que mais despertava interesse pela sensualidade dos movimentos. Apresentavam-se em eventos públicos sem véus, para platéias masculina e feminina. Elas eram toleradas, mas não aprovadas pelo islã (MAHAILA, 2016, p. 31).

Quando as *Ghawazi* foram proibidas pelo governo de atuar nas ruas, surgiram homens disfarçados de bailarinas, chamados de *Khawals*. Muitos deles vinham da Turquia e faziam muito sucesso (MAHAILA, *op. cit.*, p. 33). No caso deles, apresentavam-se travestidos de

²⁴ Mercenários originários da Índia, muitas vezes contratados por outros povos para lutar em suas batalhas. Permaneciam nos lugares conforme podiam, e alguns deixaram de ser guerreiros para ser músicos e comerciantes de cavalos, por exemplo. Todos os povos *Ghawazi* são *Sinti*. Mas nem todos os *Sinti* são *Ghawazi* (Cf. DINICU, 2011, p. 54).

²⁵ Ver Figura 4.

mulher, mas, conforme Morocco, dançarinos masculinos eram muito populares, especialmente na Turquia e na Pérsia, participando não somente de danças de grupo, como também danças a solo como *Oryantal*²⁶ e *Raqs e-Arabi*²⁷ (DINICU, 2011, p. 125). A autora confirma que era normal os homens dançarem a Dança Oriental nos países Árabes e que a crença de que somente as mulheres podem dançar, que temos no Ocidente, é mais um resultado da fantasia criada pelos orientalistas²⁸, com o objetivo de sexualizar as mulheres de outras culturas (*idem*).

*In the Middle East, Raqs Sharqi/Oriental dance is a folk and social dance, done by the real people in their real lives, at home or for any and all celebratory occasions. That men can and do dance 'Over There' is not a matter of opinion. It's a fact. (...) A man in drag (dressing as the opposite sex) is presenting himself as a woman. This is a separate category of performer, which also existed then and still does in many countries in the world*²⁹ (DINICU, 2011, pp. 124-125).

Ouled Nail é uma tribo originária da Argélia, cujas tradições incluíam treinar suas filhas para serem dançarinas e cantoras, nos oásis e na cidade, para ganhar dinheiro, depois voltar, comprar um terreno e uma casa, casar (por amor) e se estabelecer, para então criar suas filhas da mesma forma. Aos 11 ou 12 anos, as meninas iniciavam suas performances, e se tornavam mulheres financeiramente independentes e donas de suas vidas. Não eram vistas com preconceito porque casavam com homens do mesmo grupo. Elas não estavam disponíveis para qualquer um que tivesse dinheiro. Possuíam um agente, ou patrocinador. Eram

²⁶ *Oryantal Tansi* é o nome turco para “Dança Oriental”.

²⁷ *Raqs E-Arabia* é o nome persa/iraniano para “dança oriental” e significa literalmente “Dança Árabe”.

²⁸ O termo Orientalismo, cunhado por Edward Said, refere-se à visão Ocidental sobre os países Árabes, que, segundo o autor, é uma visão distorcida e fantasiosa, sem fazer distinção entre as diversas culturas que compõem o conjunto dos países situados no Norte da África e no Oriente Médio, e reduzindo-os a estereótipos. O termo ‘Orientalistas’ refere-se aos escritores do século XIX que viajaram ao Egito seguindo as vitórias de Napoleão sobre os Turcos Otomanos e escreveram sobre suas experiências. Artistas e fotógrafos seguiram, indo para o Egito, Turquia, Pérsia e países vizinhos (Cf. DINICU, 2011, p. 321). De acordo com Said, o conceito de Orientalismo refere-se a três questões: 1. Ao estudo acadêmico feito a respeito do Oriente; 2. Um sentido de pensamento baseado em uma distinção ontológica e epistemológica entre Oriente e Ocidente; 3. À instituição organizada para negociar com o Oriente, fazendo declarações a seu respeito, autorizando opiniões sobre ele, descrevendo-o, colonizando-o, governando-o. Em resumo, o orientalismo como um estilo Ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente (SAID, 1990, pp. 14-15).

²⁹ “No Oriente Médio, Dança Oriental é uma dança folclórica e social, feita pelas pessoas reais nas suas vidas reais, em casa ou para toda e qualquer ocasiões comemorativas. Que os homens podem e realmente dançam ‘por lá’ não é uma questão de opinião – é fato. (...) Um homem *drag* (vestido como o sexo oposto), está se apresentando como uma mulhe. Esta é uma categoria separada de *performer*, a qual também existiu e ainda existe em muitos países do mundo” – tradução desta autora.

respeitadas, embora possam ter sido difamadas pela má interpretação dos colonizadores, rebaixando-as a meras prostitutas das grandes cidades (Cf. DINICU, *idem*, p. 81).

Tanto a indumentária das *Ghawazi* quanto a das *Ouled Nail* era composta por túnicas e sobresaias, jóias e adornos. As *Ouled Nail* eram famosas por utilizarem grandes coroas decoradas com pedras. Diz-se que seus trajes não eram figurinos e sim suas roupas habituais.

3. O *Raqs Baladi* e o amor à terra

A palavra *Baladi* ou *Beledi* significa “meu país”, ou “minha terra” e refere-se à cidade, ou local de origem de alguém, cobrindo tudo que se relaciona com áreas rurais e vilarejos. Pode se referir à música folclórica ou às danças folclóricas de algumas áreas. A palavra *Shaabi* possui a mesma conotação. Designa tudo que tem conexão com aquele local (Cf. DINICU, *idem*, p. 390). A palavra também é usada com uma conotação pejorativa por alguém que se julgue mais educado: “isto é tão *baladi*!”, no mesmo sentido em que se usa o termo “caipira” no Brasil. A expressão *Bint-al-Baladi* significa “garota local”, ou “uma das nossas meninas”. Sendo assim, o termo *Baladi* é usado para designar todas as danças e músicas relativas a esse povo. De acordo com Morocco, há muitas danças *Baladi*/*Shaabi*, e o *Raqs Sharqi* é apenas uma dentre as formas de apresentação de uma delas.

*Most real shaabi/baladi musicians and dancers do not consider themselves experts, teachers, or explainers. They assimilate their music and dance within their family and are not taught origins, history or technical terminology. It is outsiders who want explanations to understand and categorize that which is different*³⁰ (DINICU, 2011, p. 106).

A dança *Baladi* que mais conhecemos tem como característica o isolamento e controle das diferentes partes do corpo. As dançarinas geralmente não faziam movimentos com a parte superior do corpo, enquanto realizavam movimentos rigorosos e acelerados com os quadris³¹ (Cf. MAHAILA, 2016, p. 35). “*Raqs Baladi is an earthy, organic dance, normally performed on flat feet*” (FARHANA, 2014, p. 32). Com o tempo, ela foi se tornando mais urbanizada e sofreu algumas modificações. O figurino tornou-se mais “ousado” e a música incluiu o *taksim baladi*

³⁰ “A maioria dos músicos e dançarinos *baladi/shaabi* não se consideram experts, professores ou explanadores. Eles assimilam sua dança e música dentro de suas famílias e a eles não é ensinado origens, história ou terminologia técnica. São os forasteiros que querem explicações para entender e categorizar, o que é diferente” – tradução desta autora.

³¹ Ver Figura 5.

– improvisação instrumental, o *baladi awadi* – jogo de perguntas e respostas musical, e também o solo de percussão. Segundo Mahaila, mesmo sofrendo modificações através dos tempos, o *Baladi* é a dança que melhor representa a tradição popular árabe e sua evolução levou a um estilo híbrido que passou a ser conhecido como *Raqs Sharqi* (MAHAILA, *op. cit.*, p. 36).

4. O *Raqs Sharqi*, a chamada *Era de Ouro* e a influência Ocidental

O *Raqs Sharqi* ou *Raqs el Sharq* pode ser considerado como a evolução e o refinamento da dança *Baladi*. No dizer da bailarina que atua com o nome Princess Farhana³², “*is basically the polished up version of Raqs Baladi*”. Ela é considerada a “dança clássica egípcia” ou “dança clássica Árabe” e é, sem dúvida, o estilo de dança do Oriente Médio mais dançado hoje no mundo. De acordo com Morocco³³, o termo *Raqs Sharqi* (ou *Raqs el Sharq*) é o único termo correto - além do turco *Oryantal Tansi* - para aquilo que os Ocidentais erroneamente chamam *Bellydance*. Significa “Dança Oriental” ou “dança do leste”. A palavra *Raqs* significa, em Árabe, celebrar; *Sharqi* quer dizer Oriental. Mas o que distingue o *Raqs Sharqi* da sua origem *Baladi* e de outras formas de folclore? São as nuances de vocabulário dos movimentos, Segundo Morocco. Articulações de quadril mais complexas, ondulações e movimentos fluidos de torso, enquanto a maioria das danças folclóricas se baseia mais puramente em movimentos do quadril e dos pés (Cf. DINICU, 2011, p. 21). Com a evolução da Dança Oriental, que é o clássico *Sharqi*, foram introduzidos movimentos de tronco e braços, diferenciando-a da dança *Baladi*, e apresentando um estilo mais elegante e complexo.

*Often simply referred to just Raqs (dance), the social, home version is Raqs Baladi. Raqs Sharqi usually (but not always) means the performance form. It is one dance of many from Arabic and Turkic-speaking regions using a similar, hip-articulated, torso muscle movement vocabulary and which is done on any and all joyous, festive occasions, mostly within the extended family*³⁴
(DINICU, 2011, p. 105).

³² Bailarina americana cujo nome de batismo é Pleasant Gehman.

³³ DINICU, 2011.

³⁴ “Comumente referida apenas como *Raqs* (dança), a social, a versão caseira é *Raqs Baladi*. *Raqs Sharqi* geralmente (mas não sempre) significa a forma performática. É uma dança dentre as muitas das regiões de língua árabe e turca, usando um vocabulário de movimentos de articulação de quadril, tronco e músculos, e que é realizada em toda e qualquer ocasião alegre e festiva, em geral dentro da extensão familiar” – tradução desta autora.

As primeiras bailarinas que se tornaram conhecidas nos *nightclubs* do Cairo foram Bamba Kashar e Shafiqa el Koptiya. Mas foi a partir do surgimento do Cassino Ópera, de Badia Masabni, em 1926, que muitas bailarinas começaram a ganhar notoriedade, como Samia Gamal³⁵, Taheya Carioca e Nabawiya Mustafa. No palco do Cassino Ópera, as bailarinas já começavam a apresentar inovações e a explorar o espaço. Os trajes foram se inspirando no glamour de *Hollywood*. Muitas bailarinas passaram também a dançar usando sapatos de salto alto, pois representava *status*. O período que vai dos anos 1920 aos anos 1960 é considerado como “A Era de Ouro da Dança Oriental”, ou simplesmente *Golden Age* e as bailarinas dessa época são consideradas referência na Dança Oriental (Cf. MAHAILA, 2016, p. 43). A partir de 1940, o *Raqs Sharqi* começou a aparecer também nos filmes árabes³⁶, e o estilo egípcio de dança foi o que mais se popularizou porque a maioria das bailarinas que apareciam nos filmes eram do Cairo.

Cairo was a city of intellectuals and ex-patriots, with a considerable Western population. The films being produced during The Golden Age reflected popular American musical cinema, with an Oriental twist. (...) Typical Golden Age costuming is spectacular and feminine, with frothy, multi-layered chiffon skirts, two-piece bedlah³⁷ with draped and swagged – as opposed to hanging – fringe, and a decorated connector-piece running horizontally between the bra and the belt, designed to hide the navel. (...) Samia Gamal, taking cues from Marilyn Monroe, even wore strapless costumes. (...) Many dancers wore high heels, and it’s said that Samia Gamal was the one who began this trend – she apparently wore them on stage as a status symbol, to prove she could afford them³⁸ (FARHANA, 2014, pp. 33-35).

Algumas das bailarinas egípcias mais conhecidas no mundo são: Samia Gamal, Taheya Carioca e Naima Akef (que despontaram no período entre 1930 a 1950); Nagwa Fouad, Soheir

³⁵ Ver Figura 6.

³⁶ Ver Figura 7.

³⁷ *Bedlah* significa traje, no contexto da Dança Oriental referindo-se ao figurino.

³⁸ “O Cairo era uma cidade de intelectuais e expatriados, com uma considerável população Ocidental. Os filmes produzidos durante a Era de Ouro refletiram o cinema musical Americano com uma ‘pegada’ Oriental. Os figurinos típicos desta época eram espetaculares e femininos, com saias de chiffon transparentes e de várias camadas, um conjunto de duas peças, com drapeado e franjas presas em curva, em oposição à franja pendurada, e uma peça decorativa conectando horizontalmente o sutiã e o cinto, projetada para esconder o umbigo. Samia Gamal, inspirada em Marilyn Monroe, usava trajes tomara-que-caia. Muitas dançarinas ainda usavam sapatos de salto alto, e foi dito que samia Gamal foi quem começou essa moda – aparentemente os usava no palco como um símbolo de status, para mostrar que poderia compra-los” – tradução desta autora.

Zaki³⁹ e Fifi Abdo⁴⁰ (1960 – 1980); em seguida Mona Said, Aida Nour, Lucy, Dina⁴¹ e, mais recentemente, Randa Kamel⁴², Aziza of Cairo e Camelia of Cairo (Cf. FARHANA, op. cit. pp. 32-33). As mais recentes ainda participam, como estrelas, em *workshops* e shows pelo mundo.

Segundo Morocco, no período anterior ao colonialismo e às fantasias orientalistas dos anos 1800s, o único contato real que os Europeus tinham com o Oriente Médio (exceto os mercadores como Marco Polo), aconteceu durante as Cruzadas. Sendo assim, a Dança Oriental é recente em qualquer lugar da Europa – tendo por volta de 140 anos. Houve, segundo a autora, a presença de *performers* Argelinos, Marroquinos e Egípcios na Exposição de Paris, em 1891, ocasião em que Sol Bloom⁴³ os viu pela primeira vez e contratou o grupo para a feira *Chicago World's Fair*, em 1893 (Cf. DINICU, 2011, p. 115). Nos Estados Unidos, apresentações de dançarinos originários do Oriente Médio e norte da África se fizeram presentes na feira de 1876 *Centennial Celebration*, na Filadélfia, com pavilhões e exposições da Síria (que incluía na época o Líbano e a Jordânia), Egito, Turquia, Marrocos e Argélia. Eles atraíram pouca atenção e nenhum sensacionalismo (DINICU, op. cit., p. 120). Aliás, segundo a autora, muito pouco se sabia sobre o *Raqs Sharqi* até a propagação do “nome errado”, a partir de 1893. A dançarina chamada *Little Egypt* era possivelmente Farida Mazar, que realmente teria dançado na *Columbian Trade Fair and Exposition*, em 1893, e parou de dançar para se casar com um empresário grego, em Chicago. Ela ainda usou o nome *Little Egypt* na sua última aparição na *Chicago World's Fair*, em 1939. “After 1893, hundreds of women with dance skill (or not) used the name Little Egypt or Fatima, another cliché stage name for ‘belly’ dancers back then⁴⁴” (DINICU, *ibidem*).

O fascínio pela Dança Oriental no Ocidente trouxe com ele a divulgação do nome “*Belly Dance*”, que veio do francês *Danse du Ventre*, em função de alguns relatos (verdadeiros ou não) de danças assistidas em Paris, praticadas por mulheres supostamente “Turcas” (incluindo aqui Árabes e Farsi, pois não as diferenciavam) que acabaram se espalhando. Diziam que elas

³⁹ Ver Figura 8.

⁴⁰ Ver Figura 9.

⁴¹ Ver Figura 10.

⁴² Ver Figura 11.

⁴³ Deputado e empresário de música e entretenimento americano (1870-1949).

⁴⁴ “Depois de 1893, centenas de mulheres com habilidades de dança (ou não) usaram os nomes *Little Egypt* e *Fatima*, outro nome de palco clichê para dançarinas do ventre naquela época” – tradução desta autora.

possuíam um extremo controle dos músculos abdominais e do torso, por isso assim nomearam a dança. Há também a possibilidade do nome ter surgido quando da colonização Francesa na região do *Maghreb* (Argélia, Tunísia e Marrocos), provavelmente querendo descrever outras danças observadas nessa região, como a das *Ouled Nail*⁴⁵. No entanto, a pesquisadora Morocco frisa constantemente, a necessidade de se abandonar tal expressão, pois ela não é originária da língua Árabe e ainda, segundo a autora, contribui para a propagação de uma fantasia criada pelo “orientalismo”, na qual a mulher “exótica” é extremamente sexualizada e vista com desprezo. Além disso, o fato de reduzir a Dança Oriental a uma “dança da barriga/abdômen” acaba ignorando as suas origens, já que, segundo a mesma autora:

*Part of respecting this dance is understanding the cultures from which it comes. Most westerners do not connect what's taught as 'Belly dance' with the Middle East unless their teacher make it clear. It is rarely presented as coming from a culture, except for the more politically aware*⁴⁶ (DINICU, 2011, p. 338).

Com o tempo, o “toque” Oriental passou a aparecer nas artes Ocidentais. Se, de um lado, bailarinas como Isadora Duncan e Ruth St. Denis, ao desconstruírem a dança quebrando com os códigos estabelecidos pelo *Ballet* Clássico, faziam referência também à Dança Oriental⁴⁷, por outro lado, as bailarinas Orientais também começaram a sofrer grande influência do Ocidente, modernizando sua dança. Havia um intercâmbio de estilos. A propósito, algumas bailarinas Orientais que possuíam uma dança mais genuína e sem muito polimento, causaram decepção ao apresentar sua cultura no Ocidente, já que, desde essa época, já havia uma certa distorção e fantasia em torno da dança.

No Ocidente, havia uma certa desilusão em relação às bailarinas que chegavam do Oriente. Muitas delas, que vieram em busca de trabalho, eram de origem simples, provenientes de grupos marginalizados. Elas eram muito diferentes das figuras imaginárias retratadas pelos pintores, dotadas de beleza exótica, fruto da criação de artistas que retratavam os haréns, locais que eram quase sempre impenetráveis. Existia uma imagem fantasiada sobre o Oriente, um mito do que era a Dança Oriental (MAHAILA, 2016, pp. 40-41).

⁴⁵ Ver DINICU, páginas 113-114, 341.

⁴⁶ “Parte do respeito à essa dança está em compreender a cultura de onde ela vem. A maioria dos Ocidentais não conecta o que é ensinado como Belly Dance com o Oriente Médio, a não ser que seus professores o deixem claro. É raramente apresentado como algo vindo de uma cultura, exceto para os mais conscientes politicamente” – tradução desta autora.

⁴⁷ De acordo com MAHAILA, *op. cit.*, p. 40 e STEWART, *op. cit.*, p. 129.

Algumas intérpretes Ocidentais se interessaram em tentar apresentar um trabalho que retratava o “espírito do Oriente”, mas acabavam desenhando um modo ocidentalizado de Dança Oriental (*ibidem*). O que contribuiu, entre muitos fatores, para que a Dança Oriental começasse a se ocidentalizar ao redor do mundo.

5. A virada do milênio e a era do virtuosismo cênico

Como podemos perceber, já no século XIX, a Dança Oriental começou a receber uma grande influência de fora e a sofrer transformações. No século XX, os shows de dança no Cairo já estavam bastante “*Hollywoodizados*”. Era preciso agradar as grandes plateias. Os Árabes passaram a achar importante essa modificação e modernização da dança, que era, conforme Morocco, consequência do “*self-orientalism*”:

Most ensembles from ‘Over There’⁴⁸ do either Hollywood or Moscow-on-the-Nile balleticized tableaux rather than real ethnic dances. It’s a form of self-orientalism; a need to be considered modern, more mainstream, rather than native, backward⁴⁹ (DINICU, 2011, p. 208).

Nos anos que se seguiram, pois, a Dança Oriental caminhou na mesma direção. A partir da virada do milênio, o número de interessadas nessa prática cresceu enormemente. No Brasil, em 2002, houve o fenômeno “O Clone”, novela produzida pela TV Globo que se passava no Marrocos, contando uma história de amor impossível tendo a cultura árabe como *background* e muita música e Dança Oriental. A novela teve um grande sucesso em vários países do mundo, incluindo os países Árabes⁵⁰. Também no ano de 2002, nos Estados Unidos, o empresário do *showbiz* Miles Copeland criou um grupo exclusivamente de Dança Oriental, o *Bellydance Superstars*, que revelou inúmeras bailarinas norte-americanas para o mundo. Somente nos primeiros anos, o grupo fez *tournee* por mais de 20 países, lançou uma série de CDs e DVDs contendo as músicas que eram usadas em seus shows - regravações de grandes clássicos da música Árabe e outros *hits* árabes do momento - e que foram vendidos em vários países⁵¹. O

⁴⁸ Maneira como a autora chama os países Árabes – Oriente Médio e Norte da África.

⁴⁹ “A maioria das apresentações ‘de lá’ são cenas *Hollywoodianas* ou *Moscow-no-Nilo* ‘balletizados’ ao invés de danças étnicas. É uma forma de ‘auto-orientalismo’. Uma necessidade de ser considerado moderno, mais convencional, em vez de nativos, atrasados” – tradução desta autora.

⁵⁰ A autora do presente trabalho assistiu a alguns capítulos de *O Clone* em Beirute, no Líbano, dublado em Árabe, em 2010.

⁵¹ Ver Figura 12.

grupo apresentava espetáculos de Dança Oriental e folclore Árabe, repaginados à Americana, com grandes efeitos de som, luz, acessórios diferentes e um grande elenco de bailarinas. Incluíam, nas suas performances, vários números de Dança Tribal, ou *American Tribal Style* (ATS) e *Tribal Fusion* (que é uma mistura do Tribal Americano com outras danças)⁵². Estas danças, que utilizam figurinos com aspecto folclórico e bastante *old fashioned*, inclusive com pinturas no rosto, é uma invenção Americana e não possui de fato nenhuma raiz no folclore Árabe. A partir desse estilo, também surgiu o Tribal Gótico e outras tantas danças que são, na verdade, danças teatrais. Passou-se a usar figurinos mais diversificados, máscaras, *boas*, leques feitos de penas (estilo *Burlesque*), asas de Ísis (véu *Wings*)⁵³, *Fan veil* (véu com leque)⁵⁴, Véu *poi* (malabares), *Ribbon Veil* (fita no estilo da usada na ginástica artística) e diversos truques cênicos, além das fusões com *Jazz*⁵⁵, *Ballet*, *Tango*, *Hip-Hop*, dança Havaiana, *Bollywood*, *Samba*, *Salsa*, entre outras. A tecnologia permitiu a inclusão de novos instrumentos com luzes de LED e até projeções de imagens digitais, tanto nos instrumentos como nos próprios figurinos⁵⁶.

A bailarina Asmahan, bailarina Argentina que é uma das estrelas dos palcos do Cairo, possui um número no qual ela inicia o show saindo de dentro de uma concha do mar⁵⁷. Bailarinas Egípcias atuais lançaram a moda dos figurinos curtíssimos e com estampas *animal print*⁵⁸. Algumas das bailarinas Libanesas de hoje utilizam figurinos bastante ousados e modernos, como saias curtas e botas com canos até os joelhos⁵⁹. As Libanesas, que apreciam muito as modernidades, costumam dançar músicas Árabes com batida *techno* e dançam com sapatos de salto altíssimos.

Muitas bailarinas desempenham as fusões e o uso de instrumentos de maneira exímia. Porém, algumas bailarinas de hoje, em uma música de cinco minutos de duração, querem mostrar todos os passos do seu repertório e utilizar todos os instrumentos de que dispõem,

⁵² Ver Figura 13.

⁵³ Ver Figuras 14, 15 e 16.

⁵⁴ Ver Figuras 17, 18 e 19.

⁵⁵ Ver Figura 20.

⁵⁶ Ver Figuras 21, 22 e 23.

⁵⁷ Ver Figura 24.

⁵⁸ Ver Figura 25.

⁵⁹ Ver Figura 26.

ou então misturar muitas danças diferentes ao mesmo tempo, causando um efeito não de *fusão*, mas de *confusão*. Além disso, algumas, ao utilizarem fusões, não se preocupam com a designação correta das performances. Apresentam uma dança que parece ser de estilo livre, ou de dança contemporânea com inspiração Oriental, utilizando pouquíssimos passos de *Raqs Sharqi* e predominantemente passos de danças Ocidentais, apresentando-as com o nome de *Raqs Sharqi*, Dança Oriental, Dança Clássica Árabe, ou até mesmo *Raqs Baladi*.

Algumas das características da era da *internet*, da globalização e da modernidade parecem ser o excesso de informação, a pressa e a perda da identidade⁶⁰. Essas características dos tempos atuais acabaram se refletindo também na dança. O que preocupa, assim, não é exatamente o fato de se incluírem novas *performances*. Mas sim a confusão – em razão da quantidade de informações simultâneas; a perda da escuta e da respiração - em razão da pressa; e a produção de bailarinas em série - em razão da perda da identidade, que pode estar ligada, no caso da Dança Oriental, ao “orientalismo”, e ao “*self-orientalism*”. Sem falar no que consistiria em um desrespeito à cultura de outro povo, ao se aplicar denominações inadequadas e confusas nas apresentações, especialmente quando envolvem danças folclóricas⁶¹. Mas não nos aprofundaremos aqui na questão da apropriação cultural pois isto exigiria uma produção escrita mais longa. Focaremos nas três questões citadas acima.

Esse novo mercado de Dança Oriental apressado faz com que proliferem bailarinas que dançam “no futuro”. Não exatamente porque utilizam acessórios tecnológicos que jamais estiveram presentes nas danças *Baladi* e folclóricas, mas porque não vivem mais o momento presente. E para que se viva o momento presente, é preciso escuta, não apenas com os ouvidos, mas com todos os sentidos. Iris Stewart ressalta a importância da escuta e da tranquilidade ao dançar:

Dance is not only language, it's also listening. Listen to the sounds of the waves within you. Consciousness uses the power of listening to come into the being. As the skill of listening grows, consciousness expands. (...) Don't overact. Follow each move with your concentration, giving

⁶⁰ Identidade no sentido de: conjunto de características que distinguem uma pessoa ou uma coisa e por meio das quais é possível individualizá-la.

⁶¹ Danças que fazem parte das tradições populares do povo árabe.

*yourself and others an opportunity to meditate on your presence*⁶² (STEWART, 2013, pp. 214 e 218).

Aliado ao excesso de informação, que gera confusão, e à falta de escuta, verificamos um desejo de imitação de um modelo ou padrão que pode estar levando à perda da identidade, da organicidade e também da graça. A professora e coreógrafa Sílvia Pinto Coelho estudou a fundo a questão da relação dançar-pensar, nas suas teses de Mestrado e de Doutorado, investigando, a partir do título e do espetáculo *Talvez ela pudesse dançar primeiro e pensar depois*, da coreógrafa portuguesa Vera Mantero (1991), uma relação com o episódio do *Spinario*, do conto *Sobre o teatro de Marionetas*, de Heinrich von Kleist (1810) - “tratando da questão da consciência emergir depois do gesto ter sido feito e (...) do pensamento como fardo que impede e bloqueia a ação” (COELHO, 2010, p. 5).

No conto *Sobre o Teatro de Marionetas* (Kleist, 2009 [1810]), mais concretamente no episódio do *Spinario*: um jovem efebo, ao olhar-se no espelho, reconhece na sua imagem uma parecença com a estátua *O Spinario* que vira recentemente na companhia de um adulto seu mestre. O mesmo adulto, que é quem narra o episódio, está presente nos banhos quando ele se vê reflectido no espelho e também reconhece a semelhança entre o rapaz e o *Spinario*, mas em lugar de a confirmar, faz troça da sua presunção. O rapaz, na tentativa de reproduzir a parecença original para provar o que vira, vai repetindo, imitando o que acabara de fazer, afastando-se cada vez mais da imagem inicial, de uma forma desastrada. A partir desse dia e, segundo o mesmo narrador, perde, assim, a sua graça (COELHO, 2010, p. 11).

De acordo com o conto, a partir do momento em que o jovem passa a tentar repetidas vezes reproduzir uma imagem idealizada, os seus encantos começam a desaparecer. “Parecia que um poder invisível e inexplicável viera envolver o livre jogo dos seus gestos (...) passado um ano já não se descortinava nele qualquer vestígio do encanto que em tempos deliciara os olhos de quem se movimentava à sua volta” (Kleist *apud* COELHO, *ibidem*).

Parece-nos que, colocando nos termos deste trabalho, o jovem, na ânsia de imitar o mestre, perde sua graça pois perde sua organicidade. Ainda que o nosso caso não seja exatamente o caso do *Spinario*, e ainda que a nossa interpretação não seja exatamente a mesma diante do conto de Kleist, acreditamos, baseado na parte em que fala do jovem

⁶² “Dança não é somente linguagem, é também escuta. Ouvir os sons das ondas dentro de você. A consciência usa o poder da escuta para entrar ao ser. Com o crescimento da habilidade de escutar, a consciência se expande; (...) Não superatue, exagere. Siga cada movimento com sua concentração, dando a você e aos outros uma oportunidade de meditar na sua presença” – tradução desta autora.

efebo, que, de forma análoga, nossas bailarinas estariam também perdendo a graça de seus movimentos e a organicidade das suas expressões, na tentativa de copiar um modelo que julgam ser o ideal, sem perceber que na verdade, o “modelo ideal”, na Dança Oriental, não seria uma cópia de um movimento sem sentido. Pelo contrário. A Dança Oriental relaciona-se com a rede de afetividade proposta pela comunhão com a música, com o público e com as sensações e emoções.

PARTE II – Conceitos e técnicas teatrais

O CsO grita: fizeram-me um organismo! Dobraram-me indevidamente!

Roubaram meu corpo!

(Deleuze e Guattari, Mil Platôs, 1996, p. 14)

1. Atletismo afetivo

As possíveis respostas para as questões deste trabalho serão buscadas a partir das ideias do poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês Antonin Artaud (1896 - 1948) e de outros treinadores de teatro e filósofos, nomeadamente naquilo que ele chama de *atletismo afetivo*.

Na sua obra *O teatro e seu duplo* (2006), que é sem dúvida um dos principais escritos sobre a arte do teatro mundial, Artaud nos diz que "o ator é como um atleta do coração" e que "é preciso admitir, no ator, uma espécie de musculatura afetiva que corresponde à localizações físicas dos sentimentos" (ARTAUD, 2006, p. 151). Ou seja, o ator deveria encontrar em seu próprio corpo - material, físico - a "fonte" das suas emoções. A esfera afetiva lhe pertence organicamente. "Para Artaud, esse mecanismo funciona da mesma forma, o atleta afetivo (o ator) consegue localizar em seu corpo os pontos de sentimentos retidos" (VITTORI, 2013, p. 13). Além disso, ele acredita que o trabalho do ator apoia-se na respiração. "Não há dúvida de que a cada sentimento, a cada movimento do espírito, a cada alteração da afetividade humana corresponde uma respiração própria" (ARTAUD, 2006, p. 152). E se baseia nos tipos de respiração da Cabala⁶³, com diferentes combinações de masculino, feminino e

⁶³ Cabala é um método esotérico de origem judaica que engloba um conjunto de ensinamentos relacionados com Deus, o universo, o homem, a criação do mundo, a vida e a morte. A cabala também é vista como uma filosofia de vida que ensina aos cabalistas formas de superar obstáculos para evoluir e atingir a paz espiritual. (<https://www.significados.com.br/cabala>); Cabala é um conjunto de ensinamentos sobre Deus, o homem, o Universo, a Criação, o Caminho, a Verdade e coisas afins; uma revelação de Deus para o homem. A Cabala é um caminho espiritual que permite trazer de volta o elo com a verdadeira origem de tudo. O modo como a conhecemos hoje é o resultado da transmissão desses ensinamentos por meio da tradição judaica. (Revista Super Interessante, Editora Abril, 31/10/16).

neutro, para encontrar a respiração adequada a cada sentimento que se busca no corpo do ator. "Se a respiração acompanha o esforço, a produção mecânica da respiração provocará o nascimento, no organismo que trabalha, de uma qualidade correspondente de esforço" (ARTAUD, 2006, p. 155). Além disso, o poeta acredita que a respiração é inversamente proporcional à representação exterior, por exemplo, emoções mais contidas exteriormente serão apoiadas por uma respiração mais ampla e densa (*op. cit.*, p. 152). Dessa forma, o ator deve tomar consciência não só de sua respiração, mas de seu corpo físico e o esforço gerado nele - e por ele.

O importante é tomar consciência dessas localizações do pensamento afetivo. Um meio de reconhecimento é o esforço; e os mesmos pontos sobre os quais incide o esforço físico são aqueles sobre os quais incide a emanção do pensamento afetivo. Os mesmos que servem de trampolim para a emanção de um sentimento (ARTAUD, 2006, p. 157).

Assim, tal como o atleta trabalha a sua musculatura corporal, o ator trabalharia a sua "musculatura" afetiva, pois o ator deve tomar consciência desse mundo afetivo que lhe pertence e, sabendo que as paixões são matéria - e a matéria é passível de ser trabalhada -, ele possui soberania sobre as mesmas. "Alcançar as paixões através de suas forças em vez de considerá-las como puras abstrações confere ao ator um domínio que o iguala a um verdadeiro curandeiro" (ARTAUD, *op. cit.*, p. 154). Portanto, no momento que descobrimos que podemos chegar às nossas emoções através de apoios físicos, elas passam a ser acessíveis a qualquer atador. "Qualquer ator, mesmo o menos dotado, pode, através desse conhecimento físico, aumentar a densidade interior e o volume de seu sentimento, e uma tradução ampliada segue-se a este apossamento orgânico" (*op. cit.*, p.158), pois para ele, a respiração voluntária provoca uma reaparição espontânea da vida. (*op. cit.*, p.155). Artaud nos dá alguns exemplos de localizações físicas dos sentimentos:

A medicina chinesa procede apenas através do cheio e do vazio. Côncavo e convexo. Tenso e relaxado. *Yin e Yang*. Masculino e feminino. Outro ponto de irradiação: o ponto da raiva, do ataque, da mordacidade é o centro do plexo solar. É aí que se apoia a cabeça para lançar moralmente seu veneno. O ponto do heroísmo e do sublime é também o da culpa. É onde batemos no peito. O lugar onde se recalca a raiva, aquela que consome e não avança. Mas onde a raiva avança a culpa recua; é o segredo do cheio e do vazio. O segredo consiste em exacerbar esses apoios, como uma musculatura que se esfolia. O resto se faz com gritos (ARTAUD, *op. cit.*, p. 158-159).

Não é por acaso que Artaud usa repetidas vezes a palavra "curandeiro", pois ele vai buscar justamente nos povos primitivos e nas tradições Orientais, a inspiração para as suas ideias de *atletismo afetivo* e *teatro da crueldade*. Ele acredita em um teatro alquímico, tão violento e poderoso, capaz de transformar o ator e a platéia (COPELIOVITCH, 2007, p. 10). Pretende "jogar o espectador em transes mágicos", não numa magia casual, mas sim numa magia baseada na ciência, pois toda emoção tem bases orgânicas, portanto físicas (ARTAUD, 2006, p. 160). E com o "hieróglifo de uma respiração" quer reencontrar uma idéia do teatro sagrado (ARTAUD, *op. cit.*, p. 173). "O ator alquímico, atleta afetivo, busca constantemente essa possibilidade de revelar-se, de acontecer no mundo que é a sua arte; essa possibilidade de revelação" (COPELIOVITCH, 2007, p. 12).

Muitos atores ressaltaram a importância de buscar as emoções através do corpo físico. O próprio Stanislavski, após desenvolver o seu método de atuação, baseado na memória emotiva, por exemplo, acabou reconhecendo, mais tarde, a importância do que chamou de "método das ações físicas". Embora relacione as ações a impulsos interiores, é por meio da consciência e precisão de seus movimentos, que o ator é capaz de conectar sensações valiosas para usá-las ao serviço da personagem (AZEVEDO, 2009, p. 11). Meyerhold buscou a "biomecânica", onde um movimento exato e correto faz ecoar automaticamente o sentimento correspondente a ele (AZEVEDO, 2009, p. 16). Michael Chekhov acreditava que o vigor do movimento instiga nossa força de vontade, pois cada tipo de ação alia-se a um desejo definido e evoca um sentimento (AZEVEDO, 2009, p. 20). Para Peter Brook, o ator deve trabalhar tecnicamente durante toda a sua vida e realizar exercícios diariamente, ao invés de entrar pelo caminho "fácil" da imitação (AZEVEDO, 2009, p. 32). Para os criadores do *Living Theatre*, a presença do ator será tanto mais verdadeira quanto mais forem desenvolvidas as linguagens corporal e gestual (AZEVEDO, 2009, p. 30). Os alunos de Jerzy Grotowski devem aprender a pensar e a falar com o corpo inteiro, através de uma conexão consciente com o seu corpo, espaço, objetos e companheiros de trabalho (AZEVEDO, 2009, p. 26). Eugenio Barba buscou a expressividade baseando-se num intenso treinamento físico do ator, que impõe sua presença no palco através de um corpo diferente do cotidiano, ampliado e belo em toda sua vitalidade (AZEVEDO, 2009, p. 45). Além da questão do treinamento físico, alguns desses atores partilham com Artaud a inspiração Oriental como enriquecimento das forças de ação cênica. O corpo cênico não é um corpo qualquer. É um corpo exaustivamente treinado, expressivo,

não-cotidiano, capaz de buscar as emoções mais profundas e comunicá-las em um ciclo de afetos, é um corpo vivo, um "corpo-em-vida".

Afinal, qual é o instrumento de trabalho do ator? Não é simplesmente seu corpo, mas seu *corpo-em-vida*, como diz Eugenio Barba. Um corpo-em-vida é um corpo em constante comunicação com os recantos mais escondidos, secretos, belos, demoníacos e líricos de nossa alma. É o receptáculo da poesia do teatro. O ator é um *atleta afetivo*, como diz Artaud (FERRACINI, 2012(a), p. 63).

Artaud acredita que é preciso crueldade para atingir essa conexão. "É como despertar uma tremedeira inspirada, uma pulsação criadora de vários bichos", segundo o diretor brasileiro Zé Celso Martinez Corrêa, ao falar da sua peça baseada no texto para transmissão radiofônica escrito por Artaud, em 1947 (e que na época foi censurado) intitulada "Para acabar com o juízo de Deus"⁶⁴. O Teatro da Crueldade busca o sagrado a partir de uma viagem pelo nosso próprio corpo interior, conectando com o divino, no momento em que o atuator expõe suas entranhas e se reconstrói em prol da experiência da vida.

Seu fazer teatral, chamado de Teatro da Crueldade, exigia do ator um envolvimento visceral e ritual com a cena. O corpo do ator deveria canalizar e transmitir todas as intensidades da peça, e suas emoções deveriam ser traduzidas e comunicadas de forma precisa ao público (GIANCRISTOFARO, 2010, p.1)

Artaud acredita que o teatro Ocidental do seu tempo é pobre e perdeu o seu sentido, pois baseia-se somente na linguagem articulada, desconectada dos sonhos e ligada somente ao intelecto. E que a obsessão pelas palavras claras e que digam tudo acabou gerando um ressecamento das próprias palavras. "Essas idéias, que se referem à Criação, ao Devir, ao Caos, e que são todas de ordem cósmica, fornecem uma primeira noção de um domínio do qual o teatro se desacostumou totalmente" (ARTAUD, 2006, p. 102). O filósofo Deleuze nos diz que os afetos são devires, e o teatro da crueldade seria composto dessa natureza. "Pois o afecto não é um sentimento pessoal, tampouco uma característica, ele é a efetuação de uma potência de matilha, que subleva e faz vacilar o eu" (DELEUZE, 1997, p. 17). Os afetos são *rizomas*, "estranhas correntes que 'linkam' os mais disparatados ou mais similares objetos ou pessoas" (in PARR, 2010, p. 232). É a mudança que ocorre quando corpos se encontram. "*Affect is the*

⁶⁴ "Zé Celso conta Artaud Corpo+Cosmo+Crueldade", em entrevista para o cmais+, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wWjMDxrlOVg>

*transitional product of an encounter*⁶⁵ (in PARR, 2010, p.11). O que significa que o Teatro da Crueldade traz essa possibilidade de variações de potência, que geram mutação, de abertura para o que há de vir, *devenir*. Deleuze aqui fala sobre a *Ética* de Spinoza (1997), para explicar um pouco do que são os signos em forma de afetos, efeitos de um corpo sobre outro, que provocam crescimento ou decréscimo:

A *Ética* apresenta três elementos que constituem não só conteúdos, mas formas de expressão: os Signos ou afectos; as Noções ou conceitos; as Essências ou perceptos. Um signo, segundo Spinoza, pode ter varios sentidos. Mas é sempre um *efeito*. Um efeito é, primeiramente, o vestígio de um corpo sobre um outro, o estado de um corpo que tenha sofrido a ação de um outro corpo. Conhecemos nossas afecções pelas ideias que temos, sensações ou percepções. (...) O estado atual sempre é um corte de nossa duração e determina, a esse título, um aumento ou uma diminuição, uma expansão ou uma restrição de nossa existência na duração em relação ao estado precedente, por mais próximo que este esteja. Cada estado de afecção determina uma passagem para um "mais" ou para um "menos": o calor do sol me preenche, ou então, ao contrário, sua ardência me repele. A afecção, pois, não só é o efeito instantâneo de um corpo sobre o meu, mas tem também um efeito sobre minha própria duração, prazer ou dor, alegria ou tristeza. São passagens, devires, ascensões e quedas, variações contínuas de potência que vão de um estado a outro: serão chamados afectos, para falar com propriedade, e não mais afecções. São signos de crescimento e de decréscimo, signos *vetoriais* (do tipo alegria-tristeza), e não mais escalares, como as afecções, sensações ou percepções (DELEUZE, 1997, pp. 156-157).

O Teatro da Crueldade procura uma ação violenta que toque nervos e coração, diferente do que, segundo Artaud, os dramas psicológicos apresentam. Ele condena o teatro de "distração" em favor de um teatro que leve a ação ao extremo. Para ele, o público acreditará nos sonhos do teatro se o teatro não for um decalque da realidade. A liberdade mágica do sonho só pode ser reconhecida enquanto marcada pelo terror e pela crueldade (ARTAUD, *op. cit.*, p. 97). Um teatro que nos coloca diante de todas as nossas possibilidades e traz de volta a natureza.

O Teatro da Crueldade tem como princípio norteador a proposta de recuperar as características primais perdidas no decorrer da história do teatro Ocidental. Artaud defende um teatro que (re)encontre o ritual, o encantamento, o mito, a metafísica e a alquimia. Um teatro que a cena seja o foco principal e o texto ganhe uma dimensão além dos significados linguísticos das

⁶⁵ "Afetos são produtos transitórios de um encontro" – tradução desta autora.

palavras. Um teatro onde a magia seja algo visível na cena e promova o pestiamento de todo o público diante do apresentado (TELLES, 2011, p.122).

E o ator do teatro da crueldade é esse atleta afetivo, que possui um corpo de resistências e intensidades, que fala diretamente aos sentidos do espectador, levando-os a uma catarse brutal:

O ator da crueldade é um atleta afetivo que atravessa os umbrais intensivos, o que Deleuze nomeia *intermezzo*, ou simplesmente *entre*, para indicar que tudo acontece no meio; que é um meio onde os mundos nascem de uma virgindade juvenil, porque não estão submetidos às leis da significância e da subjetivação. Esses mundos nascentes são os espaços dos afectos e dos perceptos. Os afectos são devires não humanos do homem, expressam o inconsciente, o delírio, a alucinação, todas essas atmosferas da psique que se insinuam nos gestos e posturas corporais. Os perceptos são devires não humanos da paisagem que se imprime na pintura e na literatura, oferecendo uma expressão física precisa, como a que se alcança no teatro balinês, onde toda expressão é expressão física no espaço. O teatro da crueldade ou teatro do corpo, feito de afectos e perceptos, revoga o teatro da representação próprio do Ocidente, feito de afecções, sentimentos, percepções e opiniões (ORNELAS, 2016, pp. 24-25).

Assim como Artaud busca fugir do modelo de teatro Ocidental organizado somente segundo a lógica e o entendimento através da compreensão intelectual, para Deleuze, o *devir-animal* também não é pertencente às classes organizadas da sociedade. Para Artaud, o teatro deve ser um reflexo da magia e dos ritos, onde a sensibilidade é colocada em um estado de percepção mais apurado e profundo (ARTAUD, 2006, p. 104), pois deve colocar em questão, não apenas os aspectos do mundo objetivo, mas também do mundo interno, do homem considerado metafisicamente (*ibidem*). A experiência da crueldade propõe um envolvimento visceral com a cena, e foge do ideal cartesiano⁶⁶ e do discurso racional (GIANCRISTOFARO, 2010). Pois esse caráter de exposição das entranhas do homem busca o que há de mais instintivo e não organizado socialmente pelos instrumentos de poder. O homem opera seus devires-animais, segundo Deleuze, nos agenciamentos de multiplicidades de termos heterogêneos.

Mas, justamente, não se confundirá esses agenciamentos sombrios, que remexem em nós o mais profundo, com organizações como a instituição familiar e o aparelho de Estado.

⁶⁶ relativo ao pensamento do filósofo Descartes. No pensamento cartesiano, tudo deve ser questionado. “Se duvido, penso, se penso, existo”: “*Cogito, ergo sum*”, “Penso, logo existo” (sou), ponto de partida da Dúvida Metódica, de onde se constrói todo o seu pensamento.

Poderíamos citar as sociedades de caça, as sociedades de guerra, as sociedades secretas, as sociedades de crime, etc. Os devires-animais a elas pertencem (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 19).

2. Buscar uma organicidade através de um "corpo sem órgãos": um paradoxo?

Pode haver aqui uma confusão conceitual em função da etimologia das palavras órgãos, orgânico, organismo, organicidade. Se organicidade se relaciona com aquilo que vem dos órgãos, da biologia, das entranhas do ser humano, estaria o corpo-sem-órgãos pressupondo uma desumanização⁶⁷? Organicidade seria afirmar - enquanto o corpo-sem-órgãos seria negar - a existência dos órgãos? Pretendemos aqui que o ator seja uma marionete, remetendo às vanguardas cênicas, como de Appia e Craig⁶⁸, por exemplo? O que, afinal, Deleuze e Guattari querem dizer com essa ideia de corpo-sem-órgãos (doravante CsO, como os próprios autores abreviaram)? Será que o conceito de atuação orgânica estaria se chocando com esse conceito trazido pelos filósofos franceses? O próprio Artaud sugere que o corpo do ator não seja orgânico, quando remete ao corpo-sem-órgãos? Apresentam-se abaixo algumas linhas na tentativa de compreender o que seria a tão falada organicidade e o CsO.

⁶⁷ A propósito do processo de desumanização do teatro, percebido a partir do final do século XIX, nota-se que a tendência de purificação da arte levará a uma eliminação progressiva dos elementos humanos que dominavam a produção romântica e naturalista (Ortega y Gasset *apud* MONTEIRO, p. 300). "Se analisarmos o novo estilo encontramos nele certas tendências sumamente conexas entre si. Tende: 1. à desumanização da arte; 2. a evitar as formas vivas; 3. a fazer com que a obra de arte não seja senão obra de arte; 4. a considerar a arte como jogo e nada mais; 5. a uma essencial ironia; 6. a evitar toda a falsidade e, portanto, a uma escrupulosa realização; 7. a arte, segundo os jovens artistas, é uma coisa sem transcendência alguma" (Ortega y Gasset *apud* MONTEIRO, pp. 300-301). Há no movimento simbolista um receio de que a subjetividade e a exterioridade dos atores façam perder a elevação dos grandes poemas, portanto muitos passam a defender uma interpretação estática e a "fala branca", conforme Monteiro (p. 302).

⁶⁸ Já em 1757 Diderot usa a metáfora da Marioneta, pretendendo que o ator não esteja à mercê das flutuações dos próprios sentimentos (MONTEIRO, p. 301). Mas é com Adolphe Appia e Gordon Craig e seu teatro arquitetônico que se afirma a ideia do ator como uma "Supermarionete". Appia já privilegiava a personalidade plástica da cena, mas Craig chega ao ponto de submeter o próprio ator. Queria substituir o ator por uma marionete humana que controlasse todas as emoções e fizesse do palco um espaço puramente simbólico: "não haverá mais personagem viva para confundir em nosso espírito arte e realidade; não haverá mais personagem viva na qual as fraquezas e estremecimentos da carne sejam visíveis" (PAVIS, 2008, p. 233). Arrisca-se a dizer que para Appia o corpo do ator seria como parte do conjunto cenográfico. "O corpo humano está dispensado do empenho de procurar a impressão de realidade, porque ele próprio é realidade" (BERTHOLD, 2010, p. 470). A figura do criador/encenador passa a ganhar uma importância maior do que a do ator.

2.1. Organicidade

O dramaturgo belga Maurice Maeterlinck dizia que o palco é o lugar onde morrem as obras-primas porque a sua representação, com a ajuda de elementos humanos é antinômica, pois toda obra-prima é um símbolo, e o símbolo não suporta a presença ativa do homem. Para ele, portanto, a ausência do homem é indispensável (MONTEIRO, P., 2010, p. 303). O ator e diretor português Paulo Filipe Monteiro ressalta que o movimento está ligado à emoção - do latim *movere* e *emovere*, assim como no inglês *motion* e *emotion* -, portanto negar o sentimento significa conceber um teatro estático (MONTEIRO, P., *op. cit.*, pp. 303-304). E lembra que, já em 1810, Kleist defende que as marionetas teriam uma graça que os seres humanos jamais alcançariam. Elas ultrapassam o ser humano porque não tem "afetação", e, na medida em que o mundo "orgânico" se debilita e obscurece a reflexão, a graça aparece, radiante e soberana (*ibidem*, p. 302). As palavras "afetação" e "orgânico" foram frisadas aqui de propósito, para dar a perceber que as vanguardas artísticas que pretendem um teatro menos humanizado e mais mecânico - ou humanizado somente no que compete à ação deliberada do encenador, conforme Monteiro (*ibidem*), já que o criador também é um ser humano -, querem evitar tudo aquilo relacionado à organicidade, pois a organicidade se relaciona a impulsos biológicos, portanto, ao humano.

Oscar Schlemmer, com a Bauhaus e o seu Ballet Triádico, levou a desumanização às últimas consequências. "O movimento dos corpos, metamorfoseados em formas geométricas, inspira-se na repetição, na mecanização e na robotização, com vista à abstração, à substituição do organismo pela figura da arte mecânica" (MONTEIRO, P., 2010, 308).

De acordo com Renato Ferracini, ator e criador brasileiro, membro do LUME Teatro, a organicidade é o contato interior que o ator tem, na realização da ação física, com sua pessoa e suas energias potenciais. "É uma inter-relação integral corpo-mente-alma, uma espécie de totalidade psicofísica. Um *estar* pleno, vivo e integrado" (FERRACINI, 2010 [2003], p. 111). Para ele, a organicidade seria uma força, na qual a atuação deve agir, que opera no sentido de colocar os elementos do rizoma⁶⁹ corpóreo em fluxo e em recriação contínua. Essa força é

⁶⁹ 'Rhizome' describes the connections that occur between the most disparate and the most similar of objects, places and people; the strange chains of events that link people. (...) In Deleuze and Guattari's use of the term, the rhizome is a concept that 'maps' a process of networked, relational and transversal thought, and a way of being without 'tracing' the construction of that map as a fixed entity (Felicity J. Colman in Perr, 2010, pp. 232 - 233).

gerada justamente na relação estabelecida entre esses elementos. Se, por um lado, segundo ele, a organicidade só se apresenta através dos elementos de atuação, por outro lado, a simples existência desses elementos não garante a emergência da força orgânica. "O atador atua na relação entre os elementos para gerar essa força que, ao mesmo tempo, recria a relação dos elementos" (FERRACINI, 2013, p. 72). Artaud ressalta o fato de que o ator do seu tempo dificilmente toma conhecimento da existência de certas forças de afetividade, "que têm seu trajeto material de órgãos e *nos órgãos*", permanecendo na ignorância (ARTAUD, 2006, pp. 152-153).

Mas, sendo a organicidade algo pouco palpável, seria possível "treiná-la"? Como "despertar" a organicidade no corpo? É possível que existam várias técnicas para chegar ao que se acredita ser uma ação orgânica. E, apesar de não existir uma "fórmula mágica", quase todas as técnicas teatrais que pretendem buscar a organicidade se baseiam em romper com os *clichés*, com a "representação" (no sentido colocado por Ferracini, em sua obra *Ensaio de atuação* (2013), ao explicar as diferenças entre interpretação, representação e atuação, pp. 49-74), e também com os condicionamentos corporais, com a repetição de padrões pré-existentes. A ideia por trás dessas técnicas é buscar uma ação teatral poética através de um material singular.

Quando esses mestres (Grotowski, Brook e Barba) buscam a técnica, não fecham o foco em uma técnica do ator como uma receita de bolo, mas na técnica pessoal de cada artista, em que cada um desenvolve em sua arte, como um ponto de partida e movimento, (...) ou seja se a técnica existe é porque ela será imediatamente transcendida para se tornar Obra. (COPELIOVITCH, *op. cit.*, p.10)

E é aí que abrimos a porta para a interposição do tão falado "corpo-sem-órgãos". Pois, de acordo com Ferracini (*ibidem*), os *clichés* de comportamento estão relacionados ao senso comum, às *doxas*, assunto que será tratado no próximo ponto ao se dissecar a ideia de "organização corporal" trazida por Deleuze e Guattari.

Uma ação física poética não pode ser nem a representação de uma vida interior, tornando o corpo uma tradução por semelhança de um suposto interno, nem a representação do senso comum e da *doxa*, gerando o que chamamos de clichês. A ação física deve ser um fluxo de diferenciação singular e não uma representação de qualquer modelo dado (FERRACINI, 2013, p. 60).

A organicidade age, portanto, na relação das macropercepções com as micropercepções (Cf. Gil *apud* FERRACINI, 2013, p. 74) através da criação de afetos em um espaço-tempo constantemente reelaborado. "A atuação deve inventar esse território microperceptivo e sensorial (que afeta) e não somente articula uma lógica de sentido macroscópico (que entende)" (FERRACINI, 2013, p.74). Verifica-se aqui, novamente, a ideia do atleta afetivo, discutida no capítulo anterior.

2.2. A noção de corpo sem órgãos

A palavra *órgão*, de acordo com o dicionário de Português da Editora Melhoramentos (2002), significa "parte ou estrutura de um organismo ou corpo vivo"; mas também significa "instituição que exerce funções de caráter social, político, etc". No Grande dicionário de sinônimos e antônimos (Dicionários de Ouro, 1982), a palavra pode ser entendida como "instrumento, meio, intermediário". A palavra *organismo* significa "o conjunto dos órgãos nos seres vivos" (2002), portando, relativo aos órgãos. No dicionário Landol da Língua Espanhola (1991), *órgano* constitui o conjunto de tecidos de um animal ou vegetal; já a palavra *organismo* aparece não só como o conjunto de órgãos de um corpo mas também como "organização de pessoas, associadas voluntariamente ou designadas por uma autoridade, que têm uma função determinada". *Organizar* significa "dispor para funcionar; estabelecer com base; arranjar, ordenar, preparar" (2002); e também "ordenar as partes de um todo para que cada uma cumpra com uma função determinada" (1991). No dicionário de Francês Le Petit Robert, a palavra *organisation* (organização) inclui os significados: "*Vieilli État d'un corps organisé. À Manière dont ce corps est organisé. Conformation, structure*" (maneira como o corpo está organizado, conformidade, estrutura); bem como "*arrangement, coordination, direction, gestion, ordre*" (arranjo, coordenação, direção, gestão, ordem).

É levando em consideração esse sentido da palavra *organização*, de pôr em ordem, que acreditamos que Deleuze se baseia ao defender o conceito do corpo-sem-órgãos. Não seria um corpo sem vida, cujos órgãos lhe foram retirados. Mas um corpo sem organização, no sentido de ordenação, conformação, disposição. Um corpo que não se conforma. Um corpo não coordenado. Um corpo desorganizado. Um corpo de resistência. Ou, como diria Ferracini,

um corpo de re-existência⁷⁰ (FERRACINI *et. al.*, 2014, pp. 223-224). Um corpo que se deixa atravessar por forças vitais potencializadoras de "linhas de fuga, reorganizações, desorganizações, desterritorializações, desautomatizações" (FERRACINI, 2013, p. 36).

*[Deleuze & Guattari] explain that the 'body-without-organs' (BwO) does not refer literally to an organ-less body. It is not produced as the enemy of the organs, but is opposed to the organisation of the organs. In other words, the BwO is opposed to the organising principles that structure, define and speak on behalf of the collective assemblage of organs, experiences or states of being*⁷¹ (Message in PERR, 2010, p. 38).

De acordo com Kylie Message, em *The Deleuze Dictionary*, (PERR, 2010 [2005], p. 37), Deleuze e Guattari consideram que o desejo é uma máquina produtiva múltipla e que está em constante fluxo, sugerindo a possibilidade de abertura a novos modos de experiência. Sendo assim, o corpo-sem-órgãos é um antídoto a esse organismo organizado e articulado. O CsO não se opõe ao organismo ou às noções de subjetividade, e, embora nunca esteja completamente livre das exigências estratificadas da linguagem apropriada, do Estado, da família e de outras instituições, ou seja, mesmo existindo dentro desses modos de organização, ele oferece modos alternativos de existência ou experiência - o devir. E frisa, "*the BwO does not equate literally to an organ-less body*" - não corresponde a um corpo *desprovido* de órgãos (*ibidem*, p.38). Ceres Vittori também afirma que destruir os órgãos do corpo significa, na verdade, destruir as convenções sociais, implica chegar ao vazio, de onde a verdadeira criação poderá irromper. (VITTORI, 2013, p.8). Para Veronica Damasceno (2007), o CsO se relaciona a intensidades. Ela diz que Deleuze retoma o projeto de Nietzsche de definir o corpo como "vontade de potência". Nesse caso, a vontade é substituída pela metamorfose do corpo-sem-

⁷⁰ "Resistência, aqui, pensada não como simples oposição a algo, mas como exposição e composição. Exposição de um corpo enquanto vontade de superação de si, de um devir si mesmo. Composição enquanto novos/ outros agenciamentos com as forças em atravessamento. Resistência enquanto superação de si ou vontade de potência Nietzscheana (exposição) e também enquanto conatus no sentido Spinozano (esforço ativo) de agenciamentos alegres. Enfim, resistência enquanto re-existência: novos territórios ativamente recriados para novas potências de geração de vida. Resistência, finalmente, como um grande SIM a vida" (Renato Ferracini, Elizabeth M. F. Araújo Lima, Sergio Resende de Carvalho, Flávia Liberman, Yara M. de Carvalho Uma experiência de cartografia territorial do corpo em arte. Revista Urdimento, v.1, n.22, p219 - 232, julho 2014).

⁷¹ [Deleuze e Guattari] explicam que o CsO não se refere literalmente a um corpo desprovido de órgãos. Não é produzido como inimigo dos órgãos, mas em oposição à organização dos órgãos. Em outras palavras, o CsO se opõe aos princípios organizadores que estruturam, definem e falam em nome do conjunto coletivo dos órgãos, experiências ou estados (tradução da autora).

órgãos: "... corpo afetivo, intensivo, anarquista, que só comporta pólos, zonas, limiares e gradientes" (Deleuze *apud* DAMASCENO, 2007, p. 183).

Um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. O CsO faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, não extenso. Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau — grau que corresponde às intensidades produzidas. Ele é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p.12)

De acordo com José Gil (2004, p. 57), o desejo produz *agenciamentos* e, sendo o desejo infinito, está sempre a produzir novos agenciamentos - se forças exteriores não vierem romper, quebrar, cortar o seu fluxo. É pela imanência que essas intensidades são alcançadas. O autor fala que há um "espaço do corpo", propiciado pela sua abertura, quando o espaço interior se revela ao reverter-se ao exterior, produzindo múltiplas formas de espaço (*idem*, p. 56). O "espaço do corpo" é o meio espacial que cria a profundidade dos lugares (*idem*, p. 53). Além disso, esse corpo se abre e se fecha, e se conecta com outros corpos, podendo ser atravessado por diferentes fluxos de vida e pode devir movimento, devir animal, devir mineral, vegetal... um corpo habitado por outros corpos e outros espíritos. No seu dizer, um "corpo paradoxal" (GIL, 2004, p. 56).

Sendo assim, temos, no lugar de automatismos, agenciamentos - criados pelo desejo. "Para o desejo tudo deve devir desejo" (GIL, *op. cit.*, p.58). Como já foi dito, Artaud recusa um teatro baseado num encadeamento lógico. Ao invés disso, propõe-se um campo de agenciamentos. "Desejar é agenciar para fluir, agenciar para que a potência do desejo próprio aumente" (GIL, *ibidem*). Artaud recusa dar ao corpo uma forma prévia. O seu teatro liberta a escrita de um molde fixado pela sintaxe e pela lógica, e lança a hipótese de um fazer poético com um novo corpo, com uma nova linguagem, inscrevendo-se no espaço cênico, como dono de seus movimentos e como criador de suas ações, de sua voz (VITTORI, 2013, p. 9). Para Gil, desejar já é começar a construir esse espaço/plano onde ele flui e desdobra sua potência. Um espaço onde as obstruções, as máquinas de romper os fluxos sejam varridas pela própria intensidade do fluxo. E esse plano é o plano de imanência: o corpo-sem-órgãos (GIL, 2004, p. 60). Deleuze e Guattari aconselham, sobre a construção de um CsO, que é preciso deslocar o desejo para longe da trajetória linguística dicotômica, pois ele pertence ao campo da

imanência oferecido pelo CsO, e não pelo campo conclusivo da linguagem (*Message in PERR, ibidem*, p. 39). Em vez de afirmar-se por pensamentos escritos, produz o vazio nele mesmo e, como numa crise mística, espera que nasçam imagens que não decorram da lógica das palavras ou do pensamento, pela via do que ele denominaria *corpo-sem-órgãos* (VITTORI, 2013, p.8). Para Giancristofaro (2010, p. 1), através de um plano de purificação, Artaud queria gerar um corpo que não era nem humano, nem metafísico; refratário e autônomo; um corpo de resistência e intensidades: um corpo-sem-órgãos.

*The BwO has its own mode of organisation (whose principles are primarily derived from Baruch Spinoza). Rather than being a specific form, the body is more correctly described as uncontained matter or a collection of heterogeneous parts*⁷² (*Message in PERR, ibidem*, p. 39).

Artaud buscava um fazer teatral que anunciava a amplitude de se viver livre. Sendo o teatro poesia em ação, ele é também a consagração da revolta, da anarquia. Um teatro-ritual onde se pensa com o corpo, "sobretudo com um corpo atravessado por multiplicidades" (VITTORI, 2013, p. 8). Ele fala sobre acabar com o julgamento de Deus:

O juízo de Deus é a operação que faz um organismo, que impõe formas, funções, organizações para extrair um trabalho útil e tirar o poder do corpo sem órgãos, num combate perpétuo entre o plano de consistência e as superfícies de estratificação que o bloqueiam. Trata-se, pois, para Artaud de retomar o tudo a partir do nada (VITTORI, 2013, p.8).

Essa organização que, segundo Artaud, define tarefas pré-determinadas aos órgãos, essa normatização dos órgãos para que se tornem um organismo com uma função útil, pode ser relacionada ao surgimento do que Foucault chama de *corpos dóceis*. Para Foucault, a noção de docilidade une o corpo analisável ao corpo manipulável. "É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado" (FOUCAULT, p. 118). E a docilização dos corpos, obtida através da disciplina dos mesmos, é um fator de dominação:

Esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõe uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as 'disciplinas'. As disciplinas se tornaram nos séculos XVII e XVIII fórmulas gerais de dominação (FOUCAULT, 1987, p. 118).

⁷² "O CsO tem seu próprio modo de organização (cujos princípios são principalmente derivados de Baruch Spinoza). Ao invés de constituir uma forma específica, o corpo é mais corretamente descrito como matéria não acumulada ou uma coleção de partes heterogêneas" - tradução desta autora.

E segue:

Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma anatomia política que é também igualmente uma mecânica de poder, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia com que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos dóceis. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma aptidão, uma capacidade, que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita. (...) a coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada (FOUCAULT, 1987, p. 119).

Isso não quer dizer que a disciplina tem sempre um sentido despotencializador, pois como veremos, o teatro-ritual de Artaud baseia-se muito nos princípios do teatro Oriental, que é extremamente ligado à questão do rigor técnico, que é uma forma de disciplina. O conceito de docilização corporal colocado aqui em discussão é num sentido de restrição de liberdade dos corpos - que se relaciona com a questão das instituições controladoras, regulamentadoras ou punitivas às quais o corpo está submetido na sociedade, que, no caso do teatro (ou da dança), pode ser a sujeição a um modelo teatral específico. No sentido de que Artaud buscava a libertação dos corpos, para que fosse possível criar corpos de não sujeição, corpos de resistência, corpos em devir, já que os corpos, como vimos, estão constantemente sendo sujeitados às regras tácitas do senso comum, às doxas, mencionadas por Ferracini (*vide* cap. 3.1). Além disso, a docilização no teatro ainda pode ocorrer, por exemplo, pela necessidade de obediência a uma linguagem específica ou a um texto anterior; pelo condicionamento do corpo do ator às "marcas" dadas por um diretor; pela marionetização da atuação cênica; pelas exigências do mercado artístico; etc.

Pode-se fazer um paralelo das máquinas públicas de organização, à maquinação teatral que restringe a liberdade do ator em cena, como se falou no item anterior sobre a organicidade e a desumanização. "A máquina é também a inércia, o controle, a teatralidade segura de seus efeitos; é a finalização perversa de uma concepção de teatro baseada no controle absoluto do encenador da cerimônia espetacular" (PAVIS, 2008, p. 234, a propósito

do teatro fascinado pela maquinaria, proposto por muitas vanguardas artísticas nos séculos XIX e XX).

Infelizmente, Artaud não deixou claro a existência de uma técnica específica para que o ator fosse capaz de construir um corpo-sem-órgãos. No entanto, seus escritos exerceram uma influência decisiva no curso do teatro a partir do século XX e até hoje inspira criadores que, baseados na sua filosofia, procuram buscar um novo corpo, um corpo intenso, atravessado por multiplicidades, que se deixe contaminar, como na peste (para usar um termo artaudiano) por forças heterogêneas. Esse corpo poroso, constituído por desejos, faz com que o ator seja um atleta afetivo, na medida em que ele estará constantemente afetando e sendo afetado. Falaremos brevemente aqui sobre alguns atores e treinadores que, identificando-se com a filosofia de Artaud, criaram alguns métodos de treinamento físico para chegar a um corpo dilatado e singular.

3. Mestres e treinadores do Teatro que se utilizam de princípios artaudianos

De acordo com Lidia Olinto (2016, pp. 48-49), a questão da organicidade foi trazida à tona no Teatro Laboratório do polonês Jerzy Grotowski somente em 1964-65, mas, já num período imediatamente anterior, se reconhece as buscas direcionadas à autonomia da criação teatral frente à literatura dramática e em torno do contato direto entre atores e espectadores, através da abolição da separação espacial palco-plateia. Na segunda fase de suas pesquisas, o conceito de “Teatro Pobre” teria sido melhor delineado, através de um investimento nas “ferramentas do ator” como principal propulsor da elaboração cênica (*idem, ibidem*).

Em primeiro lugar, tentamos evitar o ecletismo, resistir ao pensamento de que o teatro é uma combinação de matérias. Estamos tentando definir o que significa o teatro distintamente, o que separa esta atividade das outras categorias de espetáculo. Em segundo lugar, nossas produções são investigações do relacionamento entre ator e platéia. Isto é, consideramos a técnica cênica e pessoal do ator como a essência da arte teatral (GROTOWSKI, 1992, pp. 13-14).

Grotowski relata que estudou diferentes métodos de atuação, passando por Stanislavski, Meyerhold, entre outros, e também técnicas orientais como as da Ópera de Pequim, o Khatakali indiano e o Nô japonês, mas que o seu método não constitui exatamente uma combinação dessas fontes. Ao mesmo tempo não pretende ensinar o ator a ter um repertório de truques.

Tudo está centrado no amadurecimento do ator, que é expresso por uma tensão levada ao extremo, por um completo despojamento, pelo desnudamento do que há de mais íntimo. O ator faz uma total doação de si mesmo. Esta é uma técnica de *transe* e de integração de todos os poderes corporais e psíquicos do ator, os quais emergem do mais íntimo do seu ser e do seu instinto, explodindo numa espécie de *transiluminação* (GROTOWSKI, 1992, p. 14).

A ideia de Grotowski é eliminar a resistência de seu organismo, de modo que o impulso já se torne ação exterior. Através do que ele chama de *via negativa*, pretende, ao invés de colecionar técnicas, erradicar os bloqueios do ator. Para ele, a unidade elementar de expressão é o *gesto significativo*, e não o gesto comum, portanto acredita que o processo pessoal pode sim ser apoiado por uma articulação formal, por um artifício. Porém, a técnica formal não corresponde ao mesmo sistema de repetição de símbolos como no teatro Oriental. Trabalha pela eliminação de tudo que obscurece o impulso puro, através, por exemplo, da "contradição (entre gesto e voz; voz e palavra; palavra e pensamento; vontade e ação; etc)" (GROTOWSKI, 1992, p. 16). "Através de uma formalização inicialmente exterior (e bastante exigente do ponto de vista técnico), pode-se chegar ao espiritual" (AZEVEDO, 2009, p. 27). Grotowski baseia-se em dois elementos fundamentais: o teatro pobre e a representação como um ato de transgressão. Segundo Vittori, Grotowski verticaliza a presença do corpo quando fala do "ator santo", aquele que faz do corpo um instrumento obediente capaz de criar um ato espiritual. "Se o ator não exhibe seu corpo, mas anula-o, queima-o, liberta-o de toda a resistência a qualquer impulso psíquico, então ele não vende mais o seu corpo, mas o oferece em sacrifício. Repete a redenção; está perto da santidade" (ZUMTHOR *apud* VITTORI, *op. cit.*, p. 9). O ator usa a via negativa para desnudar-se. Através do desnudamento perante a platéia e do abandono da máscara diária, o ator realiza um ato total, ocultando-se sob a forma de um novo, "e esse mistério que surge a partir do ator desnudo é a própria Obra do ator" (COPELIOVITCH, *op. cit.*, p. 14).

Azevedo diz que Grotowski pretende desenvolver uma anatomia especial no corpo do ator, para trabalhar as áreas do corpo que são fontes de energia, especialmente lombar, abdômen e plexo solar. O ator não usa o organismo para "ilustrar" um movimento da alma; deve realizar esse movimento com o seu organismo (AZEVEDO, *op. cit.*, p. 28). Os impulsos devem partir da coluna vertebral, para que partam do centro do corpo em direção às extremidades em ondas sucessivas e ininterruptas. "Desse modo, o ator percebe que há um movimento interno que ocorre antes do movimento real, uma preparação orgânica que

demanda uma mobilização de todo organismo" (AZEVEDO, *ibidem*, p. 29). Movimentos conscientes, a partir de impulsos reais iniciados nos órgãos, como Artaud desejava. Além disso, o cansaço físico ajudaria o ator a quebrar as resistências da mente e levaria a uma atuação mais autêntica. Pavis lembra que Grotowski não separa pensamento e atividade corporal. O gesto é, para ele, objeto de uma produção-decifração de *ideogramas*, para estimular a descoberta em si mesmo de reações humanas primitivas, cujo resultado é uma forma viva com lógica própria (PAVIS, 2008, p. 185). No fim dos anos 60, Grotowski procura um teatro de participação (MONTEIRO, P., *op. cit.*, p. 167), e, recorrendo ao termo *parateatro*, marca sua passagem da encenação ao teatro antropológico⁷³ e ao teatro com a participação ativa das pessoas de fora (PAVIS, *ibidem*). Grotowski, assim como Artaud, pretende redefinir a finalidade do teatro. Não mais como simulação mimética, mas como experiência vital que deve engajar totalmente ator e espectador (ROUBINE, 2003, p. 175). Jean-Jacques Roubine diz que uma das características do modelo teatral de Grotowski é a confidencialidade: poucos espectadores, porém profundamente motivados. Em seu teatro pobre, o núcleo vital é a relação ator-espectador, o único elemento que não pode ser suprimido, diferente de todo o resto. "É preciso e basta que haja *um* ator se produzindo diante de *um* espectador" (ROUBINE, *op. cit.*, p. 176). Para haver o desvelamento do ator e consequente perturbação do espectador, é preciso que haja esse encontro (*ibidem*, p. 195).

O italiano Eugenio Barba foi assistente de Grotowski no seu Teatro Laboratório, antes de fundar o *Odin Teatret*, em 1964, na Noruega (para posteriormente transferir-se para a Dinamarca). Assim, como Grotowski, entende que cada ator deve buscar dentro de si o material físico e orgânico para o seu trabalho. O corpo do ator deve ser trabalhado com o objetivo de centrá-lo no próprio treinamento, conhecimento e controle do instrumento (como um bailarino em suas aulas diárias), para a criação de um *corpo novo* (AZEVEDO, 2009, p. 45). Ele acredita na criação de um corpo através de uma energia *extra-cotidiana*, pois existe uma diferença profunda entre o corpo do ator-pessoa e o corpo do ator-profissional, pelo qual impõe sua presença no palco:

⁷³ Encenação que se esforça em examinar o ser humano em suas relações com a natureza e a cultura, que amplia a noção européia de teatro às práticas espetaculares e culturais, que adota uma abordagem etnocenológica para explicar essas práticas. Etnocenologia: estudo das práticas espetaculares do mundo inteiro, em particular aquelas que se originam do rito, do cerimonial, das performances culturais, sem projetar nelas uma visão eurocêntrica (PAVIS, 2008, p. 152 e 374).

Barba refere-se a este tipo de energia como energia *extra-quotidiana* - e essa energia existe quando se dá a linguagem poética em cena. Barba explica que a utilização de energia *quotidiana*, ou seja para fazer coisas às quais estamos condicionados se dá de forma a economizar o máximo de energia possível em cada ação. No caso da energia extra-quotidiana do ator, ele deve procurar expandi-la o máximo possível (COPELIOVITCH, 2007, p.10)

Azevedo ressalta, através de conversas com atores do grupo, que o treinamento corporal do Odin Teatret acaba se desvinculando daquele proposto por Grotowski, na medida em que o ator exercita-se a fim de adquirir vocabulário pessoal, segundo princípios extremamente claros a todos (AZEVEDO, *op. cit.*, p. 46). O treinamento do Odin inclui a apreensão de um comportamento físico não cotidiano; uso de um máximo de energia para romper os velhos padrões de hábito - a mente não tem tempo de economizar o corpo e assim se mantém unida a ele; a exigência da precisão - somente por meio de ações claramente delineadas é que as intenções e desejos se materializam; o ator conduz seu processo por meio de extrema autodisciplina; o ator acaba por romper com os exercícios propostos quando sente que pode encaminhar sozinho seu próprio treinamento (AZEVEDO, *op. cit.*, p. 46). O corpo novo criado nesse processo baseia-se em todas as culturas, mesmo quando suas formas teatrais são completamente diferentes. A propósito disso, Barba dedica-se ao estudo da Antropologia Teatral e cria, em 1980, a ISTA (International School of Theatre Anthropology)⁷⁴. De acordo com o diretor, a antropologia estuda o comportamento biológico e cultural do homem numa situação de representação (PAVIS, 2008, p. 17). O objetivo final é libertar o ator de suas limitações pessoais, a fim de que possa ser, efetivamente, um criador.

O grupo brasileiro LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP -, de Campinas/SP, criado por Luís Otávio Burnier em 1985, costuma realizar intercâmbios práticos com o Odin Teatret. Um dos principais preceitos do LUME é o de que o ator cria a partir de si mesmo. E para isso, ele precisa de parâmetros objetivos que são as ações físicas e vocais orgânicas. A meta de seus trabalhos é o estudo e aprofundamento de métodos que permitam a elaboração e codificação de uma técnica pessoal para a arte do ator. Assim, como no Odin, no LUME, o que se busca é o um homem em situação de representação, diferente

⁷⁴"A ISTA é o local onde se transmite, se transforma e se traduz uma nova pedagogia do teatro. É um laboratório de pesquisa interdisciplinar. É o âmbito que permite a um grupo de homens de teatro intervir no meio social que o rodeia, tanto por seu trabalho intelectual quanto através de seus espetáculos" (BARBA, apud PAVIS, 2008, p. 17).

das ações cotidianas ou mecânicas. Suas ações, energia e presença devem estar dilatadas⁷⁵, para que o ator esteja presente e vivo diante de seus espectadores. O grupo também encontra princípios trabalhados por Grotowski no seu Teatro Laboratório, pois a primeira tarefa do ator é *desnudar-se*, dinamizando suas energias potenciais e abrindo portas para o contato orgânico com a sua pessoa (FERRACINI, 2010 [2003], p. 133). O LUME desenvolveu um sistema de treinamento diário e sistematizado, tanto físico quanto vocal, que vem sendo constantemente aprimorado, baseado em princípios técnicos retirados de formas teatrais diversas e metodologias criadas pela própria equipe. Existem três elementos que servem de fundamento para o seu treinamento: *a dança pessoal, o clown, e a mimesis corpórea*. A *dança pessoal* é a elaboração e codificação de uma técnica pessoal de representação que tenha como base a dilatação e dinamização das energias potenciais do ator, dando forma às diferentes nuances que compõem a corporeidade (corpo e voz) pessoal de cada ator. O *clown* e a utilização cômica do corpo visa buscar o clown pessoal a partir do conhecimento e da ampliação da ingenuidade, do ridículo e do lirismo de cada um de nós; descobrir a lógica do erro e o tempo individual de ação e reação. A *mimesis corpórea* permite ao ator ampliar o seu repertório de ações físicas e vocais, por meio da observação e imitação de corporeidades e dinâmicas vocais do cotidiano, ações que posteriormente serão codificadas, teatralizadas e transpostas para a cena (FERRACINI, 2010 [2003], pp. 255-256).

Ferracini ressalta que existe diferença na maneira com que estas ações são coletadas, no trabalho do LUME em relação ao de Barba. Enquanto que, para Barba, a unidade entre dimensão interior e dimensão física ou mecânica constitui o *ponto de chegada*,

Os atores do LUME partem do pressuposto de que essa unidade entre a dimensão física ou mecânica e a interior pode constituir o *ponto de partida* de qualquer trabalho, estando o enfoque sendo dado ao treinamento físico ou energético. Esse pequeno detalhe altera todo o comportamento do ator frente ao seu treinamento cotidiano e o modo que ele encara cada exercício (FERRACINI, 2010 [2003], p. 26).

Ambos trabalham dentro de uma condição não interpretativa, mas no Odin, eles partem do mecânico para o orgânico, enquanto no LUME, os atores, *a priori*, já possuem um vocabulário de ações físicas e orgânicas, nascidas do trabalho cotidiano de treinamento e das linhas de pesquisa do LUME. "A junção entre mecanicidade e organicidade pode constituir um

⁷⁵Usando um termo de Ettiene Decroux

ponto de partida para o trabalho do ator, por meio de codificação das matrizes orgânicas nascidas de seu trabalho" (FERRACINI, 2010 [2003], p. 86). Dentro da sala de treinamento, o LUME busca sempre uma comunicação não-verbal, mas sensorial e energética, e uma das regras principais é o silêncio (FERRACINI, *op. cit.*, p. 135).

O diretor inglês Peter Brook, em sua obra *O espaço vazio*, pretende combater o que ele chama de *Deadly Theatre*. Esse "teatro mortal" seria aquele que, não importa quão rico seja o cenário ou o texto apresentado, ainda assim é um teatro enfadonho, com uma plateia igualmente morta.

*(...) mediocre authors seem to feel their way unerringly to the perfect mixture—and they perpetuate the Deadly Theatre with dull successes, universally praised. Audiences crave for something in the theatre that they can term 'better' than life and for this reason are open to confuse culture, or the trappings of culture, with something they do not know, but sense obscurely could exist—so, tragically, in elevating something bad into a success they are only cheating themselves*⁷⁶ (BROOK, 1996, pp. 9-10).

Brook aponta para a possibilidade do que ele chama de *Holy Theatre* (teatro sagrado ou santo), como uma experiência que deveria ser buscada, embora não saibamos o caminho exato.

More than ever, we crave for an experience that is beyond the humdrum. Some look for it in jazz, classical music, in marijuana and in LSD. In the theatre we shy away from the holy because we don't know what this could be—we only know that what is called the holy has let us down, we shrink from what is called poetic because the poetic has let us down. Attempts to revive poetic drama too often have led to something wishy-washy or obscure. Poetry has become a meaningless term, and its association with wordmusic, with sweet sounds, is a hangover of a Tennysonian tradition that has somehow wrapped itself round Shakespeare, so that we are conditioned by the idea that a verse play is half-way between prose and the opera, neither spoken nor sung, yet with a higher charge than prose— higher in content, higher somehow in moral value. All the forms of sacred art have certainly been destroyed by bourgeois values but this sort of observation does not help our problem. It is foolish to allow a revulsion from bourgeois forms to turn into a revulsion from needs that are common to all men: if the need for

⁷⁶ “autores medíocres parecem saber o caminho infalível para a mistura perfeita— e perpetuam o Teatro Mortal, com sucessos maçantes, universalmente aclamados. Públicos desejam no teatro algo que possam chamar de 'melhor' que a vida e por essa razão estão abertos para as confusões da cultura, ou as armadilhas da cultura, com algo que eles não conhecem, mas obscuramente poderia existir, — então, tragicamente, elevando algo ruim ao sucesso eles estão apenas enganando a si mesmos” – tradução desta autora.

*a true contact with a sacred invisibility through the theatre still exists, then all possible vehicles must be re-examined*⁷⁷ (BROOK, *op. cit.*, pp. 56-57).

Quando Brook entrou para a Royal Shakespeare Company, propôs um trabalho que pudesse investigar outras formas de atuação. Criar uma linguagem própria através de uma séria e dedicada pesquisa cênica, explorando a linguagem teatral como uma possibilidade de comunicação mais ampla e verdadeira entre público e atores. Brook afirma seu teatro como um teatro vivo, um “lugar de vida”, em contraposição ao teatro mortal, ao culto do “autor morto”, tão difundido até então. A ele não mais interessava, por exemplo, técnicas, impositões, truques e todo um saber do ofício pronto para ser repetido a cada novo trabalho. Os atores devem, ao contrário, estar abertos para o novo, para o desconhecido, para um aprendizado adquirido na prática, na relação direta com a platéia, sem subterfúgios e sem distanciamentos pré-impostos ao público (MONTEIRO, G., 2010).

O conceito de “espaço vazio” era explorado pelo diretor com o intuito de absorver novas experiências ao desconstruir/desfragmentar o espaço teatral e, ao mesmo tempo, ao implodir internamente referências corporais dos atores, cristalizadas por anos a partir de uma prática desprovida de reflexão. O “espaço vazio”, portanto, denota um duplo encaminhamento: o corpo desfigurado de clichês, traumas, vícios repetitivos pode, com liberdade, vivenciar um outro estatuto: ao se deslocar de forma inteiramente nova pelo espaço, é capaz de se reconhecer em uma espécie de estranhamento proveniente da descoberta de novos músculos, ossos, pele, lançando mão de inovadoras possibilidades de representação. Recusando a tradição, Brook busca na ruptura e na pesquisa do novo, do que ainda está por vir, um retorno à origem, ao mito, ao ritual de um teatro vivo e em constante mudança. A obsessão pela busca de uma origem vai ao encontro da recusa de uma memória cultural cristalizada (MONTEIRO, G., 2010).

De acordo com Azevedo, em relação às técnicas de atuação, o diretor recorre, além dos princípios de Artaud, a Brecht, ao *Living Theatre* e também às técnicas desenvolvidas por

⁷⁷ Mais do que nunca, desejamos uma experiência que esteja além do monótono. Alguns a procuram no jazz, na música clássica, na maconha e no LSD. No teatro, evitamos o santo porque não sabemos o que isso poderia ser - só sabemos que o que é chamado de santo nos decepcionou, diminuimos o que é chamado poético porque o poético nos decepcionou. Tentativas de reviver o drama poético muito frequentemente tem levado a uma coisa sem graça ou obscura. Poesia se tornou um termo sem sentido, e a sua associação com a *wordmusic*, com sons doces, é uma ressaca da tradição Tennysoniana que de alguma forma envolveu-se em torno de Shakespeare, que estamos condicionados pela ideia de que um verso está a meio caminho entre a prosa e a ópera, nem falada nem cantada, ainda com uma carga maior que a prosa - maior em conteúdo, mais alto de alguma forma em valor moral. Todas as formas de arte sagrada certamente têm sido destruídas pelos valores burgueses, mas esse tipo de observação não ajuda nosso problema. É tolo permitir que uma revolta das formas burguesas se transforme em repulsa de necessidades comuns a todos os homens: se a necessidade de um verdadeiro contato com uma invisibilidade sagrada através do teatro ainda existe, então todos os veículos possíveis devem ser reexaminados.

Grotowski e às tradições Orientais, que aumentam a consciência corporal do ator, desenvolvem sua sensibilidade e ampliam sua gestualidade. Ele teme que o ator, desejando agir o mais naturalmente possível, acabe lançando mão de clichês, por causa de seu condicionamento gestual (AZEVEDO, 2009, pp. 32-33).

Pode-se perceber que, pelo menos, em relação ao trabalho dos atores/diretores mencionados acima (incluindo também outros exemplos que não foram trazidos aqui), há uma preocupação comum em colocar o material humano - o ator (e suas relações com o espectador) no centro do espetáculo teatral. Seja através da *pré-expressividade*, do *espaço vazio*, da *via negativa* de um teatro pobre, ou do desnudamento corporal através da *dança pessoal*, tais métodos de treinamento do ator têm em comum um desejo de libertá-lo dos clichês, fugir às normas que limitem o teatro a algo postulado previamente como único e superior, e explorar as mais diversas possibilidades corporais através de uma busca que o ator fará sobre o próprio corpo e a própria experiência, vivência e relação com o ambiente que o rodeia. O ator ganha mais liberdade criativa e possibilidades infinitas de utilizar suas potências corporais, a fim de construir uma cena viva. No dizer de Ferracini,

Não somente Decroix, mas Eugenio Barba com o Odin Teatret, Jerzy Grotowski com seu Teatro Laboratório, e o LUME, inclusive, talvez todos filhos da mesma vontade de experimentação de Stanislavski, estão tentando buscar princípios que devolvam a liberdade de criação do ator. Princípios estes que façam o ator, e não mais o texto literário, voltar a ser o verdadeiro artista de sua arte de representar, o que somente aconteceu em momentos fugazes na história, como, por exemplo, na Commedia dell'arte (FERRACINI, 2010 [2003], pp. 48-49).

4. O Dionisíaco e o Apolíneo: improviso ou rigor?

Afinal, no seu teatro ideal, Artaud preconiza o improviso ou o rigor? É possível ficarmos um pouco confusos, pois ao mesmo tempo em que o autor usa várias vezes a palavra *liberdade* - "*O teatro foi muito habituado à falta de curiosidade e de imaginação. O teatro, assim como a palavra, tem necessidade de ser deixado livre*" (ARTAUD, *op. cit.*, p. 139), também reafirma a sua predileção pelas técnicas cênicas Orientais, que são baseadas, quase, em sua totalidade, em movimentos orquestrados e precisos, que devem ser seguidos, com o rigor de um rito. Barba, por exemplo, diz que o ator Ocidental não tem um repertório com o qual possa contar, ao contrário do ator Oriental, que possui uma disciplina rigorosa, pois baseia seu treinamento em regras bem claras (AZEVEDO, 2009, p. 45).

Segundo Vittori, para Artaud, o teatro Ocidental perdeu sua ligação com o divino e o ser humano é doente porque está mal construído e que somente “quando lhe conseguirmos um corpo sem órgãos tê-lo-emos libertado de todos os seus automatismos e restituído à sua verdadeira liberdade” (ARTAUD, *apud* VITTORI, 2013, p.8). Para ilustrar essa questão, chamaremos aqui a tão conhecida dicotomia Apolo *versus* Dioniso e algumas diferenças entre a cena Oriental e a cena Ocidental.

Considerado um dos maiores deuses do Olimpo, Apolo é o deus da profecia, da verdade, da harmonia, da perfeição, da cura, da lei e da ordem. Também é venerado como o deus do sol, das artes, da música e da poesia. Ele agiria na purificação de pecados das pessoas. Dioniso é o deus do vinho, da embriaguez, da vegetação e do crescimento, da procriação e da vida exuberante. Foi o pai do Ditirambo⁷⁸. Tornou-se o "deus do teatro" na Grécia antiga, quando os ritos em sua homenagem se desenvolveram e resultaram na Tragédia e na Comédia (BERTHOLD, 2010, p. 103).

A encarnação da embriaguez e do arrebatamento, é o espírito selvagem do contraste, a condição extática da bem aventurança e do horror. Ele é a fonte da sensualidade e da crueldade, da vida procriadora e da destruição letal. Essa dupla natureza do deus, um atributo mitológico, encontrou expressão fundamental na tragédia Grega (BERTHOLD, 2010. p. 104).

De acordo com Pavis, Nietzsche, em *O Nascimento da tragédia*, opõe duas tendências que moldam a criação artística desde a arte Grega - o Apolíneo e o Dionisíaco -, sendo o primeiro a arte da medida e da harmonia, do autoconhecimento e dos seus limites; enquanto o segundo relaciona-se às forças incontroladas do homem que renascem quando da primavera, a natureza e o indivíduo reconciliados. É a arte da música sem forma articulada e que produz o terror no ouvinte e no executante. Nele, o homem rejeita qualquer barreira e inverte os valores tradicionais (PAVIS, 2008, p. 22). Porém, diz, a natureza contrária dos dois caracteres faz com que sejam complementares. A sua junção dá origem à arte Grega e à história da arte, de maneira geral. Os termos servem para designar, por exemplo, a oposição entre um teatro da crueldade, e um teatro que controla ao máximo seu funcionamento (PAVIS, 2008, p. 23). De certa forma, portanto, Dionisíaco representaria a liberdade; e Apolíneo, o

⁷⁸Canto lírico para glorificar Dioniso, interpretado e dançado por coreutas conduzidos pelo corifeu, evoluindo para um diálogo que resultou, segundo Aristóteles, na tragédia (PAVIS, 2008, p. 107). Os ditirambos eram festividades em forma de procissão, considerado pelos historiadores como a origem do teatro Ocidental.

rigor. O próprio autor citou o *teatro da crueldade* de Artaud como um exemplo do Dionisíaco. Mas será que o teatro idealizado por Artaud não possui também um componente Apolíneo?

Artaud virou-se para as lógicas de outras culturas: estudou a civilização da Síria, visitou o México, impressionou-se com as danças Balinesas, queria redescobrir as práticas de feiticeiros primitivos, queria que seu teatro se identificasse com as práticas da antiga magia, e que fosse um teatro de acontecimentos únicos, não da repetição (MONTEIRO, P., 2010, p. 165). Pois dizia que a cultura Ocidental estava cada vez mais logocêntrica, baseada no texto, enquanto na tradição Oriental o signo e o corpo unem-se como duas modalidades do discurso e do prazer. A sociedade Ocidental estava sendo "comida pelas palavras" (MONTEIRO, P., 2010, p. 384). Ferracini lembra que os atores-bailarinos do teatro Oriental (Nô, Kabuki, Kyogen, Kathakali, Ópera de Pequim, Odissi, Teatro Balinês) não partem do princípio da identificação psicológica ou da interpretação de um texto, mas sim de elementos objetivos que são apreendidos durante anos de treinamento. Buscam utilizar o corpo de maneira extra-cotidiana, sofrendo um processo de "aculturação", como uma maneira própria de estar em pé, de andar, de parar, de olhar, distinta do cotidiano" (FERRACINI, 2010 [2013], p. 46).

Contra a linguagem formal, Artaud pretende criar uma nova linguagem, uma metafísica da palavra, do gesto, da expressão, com vistas a tirar o ator da sua estagnação psicológica e humana. Mas deve haver por trás desse esforço uma espécie de tentação metafísica real, um apelo a certas ideias incomuns, cujo destino é exatamente o de não poderem ser limitadas, nem mesmo formalmente esboçadas (ARTAUD, 2006, p. 102). Essa linguagem

(...) faz das palavras encantações. Ela impele a voz. Utiliza vibrações e qualidades de voz. Faz ritmos baterem loucamente. Martela sons. Visa exaltar, exacerbar, encantar, deter a sensibilidade. Destaca o sentido de um novo lirismo do gesto, que, por sua precipitação ou sua amplitude no ar, acaba por superar o lirismo das palavras. Rompe enfim a sujeição intelectual à linguagem, dando o sentido de uma intelectualidade nova e mais profunda, que se oculta sob os gestos e sob os signos elevados à dignidade de exorcismos particulares (ARTAUD, *op. cit.*, p. 103).

Para Paulo Filipe Monteiro, Artaud quer fundar a ideia de teatro que seria ato, carregado de toda sua força operatória. Ressalta que Artaud foi o primeiro a formular em toda sua radicalidade a questão da eficácia, da força dos signos no teatro. O signo é uma presença que age, mobilizando forças reais. Artaud "diz que tudo no homem, incluindo o esforço do conhecimento, passa pela crueldade, exercida sobre o outro ou sobre si próprio. Crueldade no

sentido de radicalidade e rigor". (MONTEIRO, P., 2010, p. 282). Artaud acredita que o ator deve conectar-se com o lado mítico do homem primitivo, encarnando os velhos totens em nossa civilização, para promover a comunicação com essas forças mágicas, com aquilo que reside além da forma (além da representação), através do acesso ao *Manas*. "Esse manas é o que há além do abismo, é o próprio labirinto onde se perde a razão humana, o que não é linear, onde todas as possibilidades estão, bastando que esse ator ouse ir até lá, trazer os símbolos, as *forças* que fazem parte desta memória universal do Homem, dando-lhes vida além da forma". (COPELIOVITCH, 2007, p. 6). Mas, apesar de desejar que o ator seja uma espécie de curandeiro, o próprio Artaud lembra que "por mais que se pense o contrário, não se trata de ensiná-lo a delirar" (ARTAUD, *op. cit.*, p. 152). O ator deve servir-se da sua afetividade como o lutador da sua musculatura, de maneira que "no teatro, mais do que em qualquer outro lugar, é do mundo afetivo que o ator deve tomar consciência, mas atribuindo a esse mundo virtudes que não são as de uma imagem, e que comportam um sentido material" (ARTAUD, *op. cit.*, p. 153). Monteiro afirma que não se trata de transe: o ator não deve esquecer-se de si e de onde está, parte do treino dele é até para manter o contato com a realidade, para saber estar alerta, com noção agudíssima de tudo o que o rodeia, com corpo e mente trabalhando de modo integrado (MONTEIRO, 2010, p. 413).

Artaud encantou-se pelo teatro de Bali e pela precisão nas partituras das ações, mas deixa claro, segundo Vittori, que essa exatidão não está ligada ao automatismo. Artaud entende que as emoções têm bases orgânicas e é nestes apoios concretos que se situa a vida do teatro. O segredo está em apoiar-se nessa musculatura. (VITTORI, 2013, p.14). É preciso consciência na execução das ações. É preciso uma técnica e conhecimento do seu corpo.

Tal nível de consciência e complexidade de movimentos vai possibilitar ao *performer* a precisa expressão de suas intenções e a caracterização exclusiva. Neste momento é fundamental que o intérprete se veja e perceba que seu movimento não terá vida se não vier embasado por uma técnica que alavanque o sentido, a motivação de partes do corpo. A criação nasce do entendimento no corpo, de uma imagem corporal plena de significados. Essa harmonia gera uma força ativa, receptiva, compreendida tanto por quem executa como por quem assiste (VITTORI, 2013, p. 14-15).

Ou seja, as ações não são deixadas ao acaso. Elas são resultado de um treinamento intenso, mas serão orgânicas e capazes de produzir afetos porque são buscadas nos órgãos do ator, órgãos esses que, como vimos, não devem depender de uma organização fechada de

acordo com as regras impostas pelo condicionamento social, pelas doxas. São ações resultantes de um treinamento do que Artaud chama de musculatura afetiva, portando, ações treinadas, e não automatizadas. A respeito disso, convém lembrar que Cassiano Quilice diz que Grotowski refere que algumas leituras feitas no contexto da contracultura aproximavam o teatro da crueldade de uma espontaneidade anárquica, enquanto ele acredita que o sentido original do termo crueldade, definido por Artaud, seria, na verdade, "rigor, aplicação e decisão implacáveis, determinação irreversível, absoluta" (QUILICE, 2002, p. 96). Entram aí algumas críticas ao grupo americano *Living Theater*, e seu estilo de "teatro livre", fundado em 1947 por Julian Beck e Judith Malina.

O trabalho corporal do *Living* liga-se estreitamente ao que se convencionou chamar de Expressão Corporal, que implica a mistura arte-vida, com poucas regras técnicas e muita liberdade de improvisação. (...) Aparecendo no palco como anda na rua, e muitas vezes representando a si mesmo, o ator do *Living* preza mais a liberdade e a participação dentro do grupo do que as regras capazes de melhorar seu desempenho (AZEVEDO, 2009, p. 31).

Brook critica no *Living Theater* a somatória indiscriminada de técnicas, apostando ele, ao invés disso, num processo de subtração e despojamento como modo de se atingir uma comunicação essencial (QUILICE, 2002, p. 96).

*In fact, the Living Theatre, exemplary in so many ways, has still not yet come to grips with its own essential dilemma. Searching for holiness without tradition, without source, it is compelled to turn to many traditions, many sources— yoga, Zen, psychoanalysis, books, hearsay, discovery, inspiration—a rich but dangerous eclecticism. For the method that leads to what they are seeking cannot be an additive one. To subtract, to strip away can only be effected in the light of some constant. They are still in search of this constant*⁷⁹ (BROOK, *op. cit.*, p. 76).

Deve-se, portanto, inspirar-se no ritual, porém sem entrar em um estado que faça o ator perder a consciência, pois ele necessita dela para encontrar as partes do corpo necessárias a acessar os seus afetos. Nesse sentido, Vittori lembra a técnica do coreógrafo brasileiro Klauss Vianna:

Por sua vez, a partir de suas observações e estudos sobre o corpo, Vianna desenvolveu justamente uma técnica que busca aprofundar a consciência do corpo e do movimento em

⁷⁹De fato, o *Living Theatre*, de tantas maneiras exemplar, ainda não chegou a enfrentar seu próprio dilema essencial. Procurando por santidade sem tradição, sem fonte, é compelido a recorrer a muitas tradições, muitas fontes - ioga, Zen, psicanálise, livros, boatos, descoberta, inspiração - um eclecticismo rico e perigoso. Pois o método que leva ao que procuram não pode ser aditivo. Para subtrair, retirar-se só pode ser efetuado à luz de alguma constante. Eles ainda estão em busca dessa constante. – tradução desta autora

função de ampliar as possibilidades de movimento e expressão. O intuito dessa consciência corporal é a sensibilização de cada parte do mapa corporal, estimulando a *propriocepção*. A percepção pela pessoa do seu próprio movimento amplia sua sensibilidade proprioceptiva. As informações recolhidas pelos órgãos dos sentidos atuam sobre as atitudes, os movimentos que permitem o ajustamento dos atos e ao que mais importa ao ator: a cinestesia – sensação, percepção e consciência do movimento (VITTORI, 2013, p.12).

Não se trata de impor limites que cheguem a cristalizar o ator ou podar a sua criação, mas no sentido de se desenvolver uma disciplina de treinamento que auxilie o ator a buscar as emoções desejadas, e a maior parte dessas técnicas aponta para um treinamento físico intenso e preciso, a fim de livrar o ator dos clichês e criar um repertório de ações únicas e orgânicas. Criar um corpo disponível e aberto ao devir, às mudanças geradas através dos agenciamentos. Ao menos, pode-se assim dizer, é isso que buscam os atores e diretores contemporâneos citados nesse trabalho.

Segundo Artaud, o ator que gesticula demasiadamente, sem precisão na sua linguagem, brutaliza a forma, ou seja, consolida um estereótipo que o impede de alcançar o que está além. Como bem disse Artaud, o ator é um *atleta afetivo*, que através do rigor com que trabalha o seu corpo, transmite ao espectador o invisível. E qual seria o trabalho físico para esse ator hoje? Talvez um trabalho rigoroso, mas que não se cristalize, compondo um processo circular, abissal, que contenha a semente de sua própria mudança, de sua própria destruição (COPELIOVITCH, 2017, pp. 7-8).

Segundo Vittori, nesse novo teatro, para que se alcance o sagrado, é preciso imergir em um corpo que não é mímica e, sim, *kinesis*⁸⁰ (VITTORI, 2013, p.6). A crítica da noção de mímese já estava no pensamento sobre teatro que Nietzsche desenvolveu em 1871-72, no dizer de Monteiro. Ele centra a experiência teatral naquilo que chama de Dionisíaco. A partir de Nietzsche funda-se um pensamento não representativista, o que pode ser visto nas vanguardas teatrais (ou anti-teatrais), que entendem o teatro com fundamento Dionisíaco e anti-racionalista. (MONTEIRO, P., 2010, p. 267). Como vimos no capítulo anterior, uma das técnicas utilizadas pelo LUME chama-se "mímesis corpórea", que é uma técnica de apreensão de matrizes⁸¹. No entanto, apesar de partir de uma imitação de pessoas e coisas encontradas

⁸⁰A Kinestesia é a percepção consciente da posição ou dos movimentos e de seu próprio corpo graças ao sentido muscular e ao ouvido interno. O nível kinestésico diz respeito à comunicação entre atores e espectadores, como, por exemplo, a tensão do corpo do ator ou a impressão que uma cena pode causar "fisicamente" no público (PAVIS, 2008, pp. 225-226).

⁸¹qualidades corporais que serão criadas, treinadas e incorporadas ao repertório pessoal do ator.

no cotidiano, coletadas externamente, o ator dá vida a essas ações, encontrando um equivalente orgânico e pessoal para as mesmas. Na verdade, diz Ferracini, uma definição mais precisa seria algo como "equivalências orgânicas de observações cotidianas" (FERRACINI, 2010 [2003], pp. 202-204).

Acredita-se, assim, que a ideia de teatro desejada por Artaud contém em si os dois elementos: tanto o Apolíneo quanto o Dionisíaco, já que, ao mesmo tempo em que busca uma magia e um corpo-sem-órgãos, "o contato do ser humano com as obscuras forças da emoção física que escapam no cotidiano" (no dizer de MARCELO, 2013, p. 279); também busca um rigor ritualístico, através de um treinamento físico preciso, já que se afasta da primazia do texto, característica do Ocidente (na época de Artaud), mas também recorre ao rigor do teatro Oriental. Artaud "opõe-se à filosofia platônica fundada no dualista mundo das ideias e mundo exterior das aparências e ao cartesianismo da dicotomia mente-corpo (...) enfrenta o juízo que cerceia a liberdade criativa e aprisiona o corpo" (MARCELO, 2013, pp. 279-280). Não o Apolíneo no sentido de lógico, mas no sentido de consciente. "*The theater of cruelty thus would not be a theater of the unconscious. Almost the contrary. Cruelty is consciousness, is exposed lucidity*"⁸² (DERRIDA, 2005, p. 306). Mesmo sendo o teatro de Artaud um teatro de sonhos, para Jacques Derrida, a crueldade impõe um rigor:

*For the theater of cruelty is indeed a theater of dreams, but of cruel dreams, that is to say, absolutely necessary and determined dreams, dreams calculated and given direction, as opposed to what Artaud believed to be the empirical disorder of spontaneous dreams*⁸³
(DERRIDA, *op. cit.*, 305).

Em relação à consciência, vale lembrar que Ferracini acredita que a *receptividade* (termo usado pelo LUME, junção das palavras "receptividade + atividade", que sugere duas ações realizadas ao mesmo tempo em co-criação dinâmica) está em uma consciência do corpo que vive no limite consciência-inconsciência. Para ele, a consciência abre as portas para a zona

⁸² "O teatro da crueldade assim não seria um teatro do inconsciente. Quase o contrário. Crueldade é consciência, é lucidez exposta" - tradução desta autora.

⁸³ "Pois o teatro de crueldade é de fato um teatro de sonhos, mas de sonhos cruéis, isto é, sonhos absolutamente necessários e determinados, sonhos calculados e direcionados, em oposição ao que Artaud acreditava ser a desordem empírica de sonhos espontâneos" – tradução desta autora.

de virtualidades, para experiências de uma consciência-inconsciência (FERRACINI, 2013, pp. 30-32).

De acordo com Quilice, tanto Brook quanto Grotowski acreditam que uma das principais contribuições do Teatro da Crueldade é justamente a relação entre rigor e espontaneidade (QUILICE, 2002, p. 96). Para Monteiro:

O teatro sempre oscilou entre dois extremos: uma tendência para a fusão coletiva cujo paradigma, mais ou menos secreto, é a orgia. Do outro lado, a distância, a passividade contemplativa do público que assiste, silencioso e cativo. É, na linguagem dos autores românticos, o grotesco e o sublime: à abjeção viva dos corpos que dançam, sexuais e provocantes, corresponde dialeticamente o sublime dos corpos ornados, feito estátua, rarefeitos. O corpo dionisíaco e o corpo apolíneo, se Badiou quisesse usar os termos de Nietzsche (MONTEIRO, P., 2010, p. 270).

No dizer de Ferracini, "tudo cai por terra quando o ator está vivo em cena. Quando, de alguma forma, Apolo e Dioniso dão-se as mãos, entrelaçando o ator em seu fazer teatral" (FERRACINI, 2010 [2003], p. 248).

4.1. Técnica e repetição

Como vimos acima, a técnica é fundamental para que se chegue a um corpo extra-cotidiano, um corpo presente, que emane uma energia diversa daquela do dia-a-dia. A técnica é essencial para que o teatro ou a dança possa ser espetáculo e expressão artística, para ser apresentado ao público. É também precisamente através da técnica que o professor/treinador pode ensinar os seus alunos. É através dessa linguagem que podemos ter uma concretude capaz de explicar, de um lado, e de aprender (e apreender), de outro, algo novo. E o treinamento pressupõe repetição, pois a repetição leva ao aprimoramento da técnica. *"Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better"*, como diria Samuel Beckett (*apud* MONTEIRO, P., 2010, p. 290). Mas não podemos esquecer que esse sentido de repetição não corresponde a uma ideia de cópia, de imitação. A ideia de repetir para "tentar de novo e falhar melhor", como diria Beckett, é num sentido evolutivo por assim dizer, num sentido de devir, como queria Deleuze. Monteiro (*ibidem*) lembra que a palavra "repetição", em francês, também significa ensaio. Portanto trata-se de repetir, ensaiar, para buscar também algo que está por vir. Por exemplo, Deleuze considera que um devir-animal não é uma metáfora, mas uma metamorfose. Não se trata de fingir ser um animal. "Os devires são tentativas de entrar

em contato com velocidades e afetos de um tipo diferente de corpo, de romper com um eu discreto" (Deleuze e Guattari *apud* MONTEIRO, P., *op.cit.*, p. 292).

Devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. Tampouco dois termos que se trocam. A questão "o que você está se tornando?" é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos (DELEUZE, 1998, p. 2).

A repetição, portanto, é necessária para se criar um corpo-em-arte, mas a cada repetição, algo se transforma. Pois o corpo não está isolado, está sempre em relação com outros corpos, já que estamos aqui falando de um corpo poroso, passível de afetar e ser afetado. É como o eterno retorno, ressaltado tantas vezes por Deleuze e por Guattari, baseados no pensamento de Nietzsche:

O eterno retorno não pode significar o retorno do idêntico, pois ele supõe, ao contrário, um mundo (o da vontade de potência) em que todas as identidades prévias são abolidas e dissolvidas. Retornar é o ser, mas somente o ser do devir. O eterno retorno não faz 'o mesmo' retornar, mas o retornar constitui o único 'mesmo' do que devem. Retornar é o devir-idêntico do próprio devir. Retornar é, pois, a única identidade, mas a identidade como potência segunda, a identidade da diferença, o idêntico que se diz do diferente, que gira em torno do diferente. Tal identidade, produzida pela diferença, é determinada como 'repetição'. Do mesmo modo, a repetição do eterno retorno consiste em pensar o mesmo a partir do diferente. Mas este pensamento já não é de modo algum uma representação teórica: ele opera praticamente uma seleção das diferenças segundo sua capacidade de produzir, isto é, de retornar ou de suportar a prova do eterno retorno. O caráter seletivo do eterno retorno aparece nitidamente na idéia de Nietzsche: o que retorna não é o 'todo', o 'mesmo' ou a identidade prévia em geral. Não é nem mesmo o pequeno ou o grande como partes do todo ou como elementos do mesmo. Só as formas extremas retornam - aquelas que, pequenas ou grandes, se desenrolam no limite e vão até o extremo da potência, transformando-se e passando umas nas outras. Só retorna o que é extremo, excessivo, o que passa no outro e se torna idêntico. Eis por que o eterno retorno se diz somente do mundo teatral das metamorfoses e das máscaras da vontade de potência, das intensidades puras desta 'vontade', como fatores móveis individuantes que não se deixam reter nos limites factícios deste ou daquele indivíduo, deste ou daquele 'eu'. O eterno retorno, o retornar, exprime o ser comum de todas as metamorfoses, a medida e o ser comum de tudo o que é extremo, de todos os graus de potência na medida em que são realizados. É o ser-igual de tudo o que é desigual e que soube realizar plenamente sua desigualdade. Tudo o que é

extremo, tornando-se o mesmo, entra em comunicação num 'ser' igual e comum que determina o retorno (DELEUZE, 1988, p. 49).

Lee Spinks diz que a diferença é um evento que é alegre em si mesmo. Não é a diferença de um ser ou para um determinado fim. A vida se transforma com cada evento de diferença. A vida se torna diferente de si mesma porque a vida é a diferença. Consequentemente, cada repetição da diferença é diferente. A diferença retorna eternamente. O tempo é o que se segue da diferença e a diferença não pode ser localizada no tempo. A ideia final é, assim, o eterno retorno (SPINKS in PERR, pp. 85-86).

Yet we fail to understand the eternal return if we conceive of it as the ceaseless return of the same; instead, eternal return inscribes difference and becoming at the very heart of being. For it is not being that recurs in the eternal return; the principle of return constitutes the one thing shared by diversity and multiplicity. What is at stake is not the repetition of a universal sameness but the movement that produces everything that differs. Eternal return is therefore properly understood as a synthesis of becoming and the being that is affirmed in becoming. It appears as the fundamental ontological principle of the difference and repetition of forces that will bear the name of Will to Power⁸⁴ (SPINKS in PERR, p. 86).

Não se trata, assim, de uma volta ao mesmo, ou, para colocar nos termos desse trabalho, de uma repetição submissa ao texto e ausente de qualquer liberdade, pois não é isso que buscamos, em consonância com o teatro idealizado por Artaud. Derrida lembra que não se trata de "re-presentar", no sentido de "re-apresentar" uma mesma coisa previamente existente:

Released from the text and the author-god, mise en scène would be returned to its creative and founding freedom. The director and the participants (who would no longer be actors or spectators) would cease to be the instruments and organs of representation. (...) The stage will no longer operate as the repetition of a present, will no longer re-present a present that would exist elsewhere and prior to it, a present that would exist elsewhere and prior to it, a present

⁸⁴ “Contudo, não entendemos o eterno retorno se o concebermos como o retorno incessante do mesmo; Em vez disso, o eterno retorno inscreve a diferença e se torna no próprio coração do ser. Pois não é sendo que se repete no eterno retorno; o princípio do retorno constitui a única coisa compartilhada pela diversidade e multiplicidade. O que está em jogo não é a repetição de uma semelhança universal, mas o movimento que produz tudo que difere. O retorno eterno é, portanto, devidamente compreendido como uma síntese do devir e do ser que é afirmado no devir. Ele aparece como o princípio ontológico fundamental da diferença e repetição de forças que levará o nome de Vontade de Poder” – tradução desta autora.

*whose plenitude would be older than it, absent from it, and rightfully capable of doing without it*⁸⁵ (DERRIDA, 2005, p. 299).

Em que medida a repetição estaria presente no teatro ritual desejado por Artaud? Acreditamos que, como foi dito, a repetição está presente no momento de treinamento técnico, que seria rigoroso. No entanto, a repetição não se verifica no sentido de representar uma coisa que não é ela. No dizer de Derrida, no retorno à "representação original" - que preferimos referir aqui como "apresentação", ou "atuação", ao invés de "representação" - acima de tudo, o teatro ou a vida deve parar de representar uma outra linguagem, deve parar de se permitir ser um derivado de outra arte, como por exemplo a literatura (DERRIDA, 2005, p. 300).

Mas afinal o Teatro de Artaud permitiria o improviso? Sim, é o que se pode depreender, por exemplo, deste trecho da sua obra *Linguagem e vida*, na qual diz:

Eu me proponho a tentar fazer em torno de um tema conhecido, popular ou sagrado, um ou mais ensaios de realização dramática, onde os gestos, as atitudes, os signos serão inventados à medida que forem pensados e diretamente no palco, onde as palavras nascerão para rematar e concluir esses discursos líricos feitos de música, de gestos, de signos ativos (ARTAUD, 2004, p. 80).

Na medida em que ele pretende colocar o ator de volta na posição de criador, não se pode negar que o ator possa improvisar, já que esse improviso seria justamente fruto da relação afetiva, desse processo de transformação constante, de eterno retorno. Seria um disparate considerar, dentro de um teatro metafísico e relacional, que o ator ficasse amarrado a uma determinação prévia. Um corpo aberto às relações com as multiplicidades oriundas do contato com partes heterogêneas, que vai sempre em direção ao devir, é um corpo que se transforma, constantemente se desterritorializando e se reterritorializando, portando, o improviso é parte desse processo. Ao propor um corpo fragmentado, Artaud já vislumbrava a desterritorialização, com a multiplicação de perspectivas e de sentidos (VITTORI, p. 10). Considerando que todo território é uma organização e reorganização de fluxos e forças, já

⁸⁵“Libertado do texto e do autor-deus, à mise-en-scène seria devolvida sua forma criativa e original. O diretor e os participantes (que já não seriam atores ou espectadores) deixariam de ser os instrumentos e órgãos de representação. O palco não mais operará como repetição de um presente, não mais re-apresentará um presente que existiria em algum lugar externo e anterior a ele, um presente cuja plenitude seria mais antiga que ele, ausente dele e legitimamente capaz de existir sem ele” - tradução desta autora

constitui em sua produção sua própria potência de desterritorialização (FERRACINI *et al.*, *op. cit.*, p. 223).

Deleuze e Guattari atribuem a Artaud um movimento de desterritorialização, argumentando que ele soube procurar o prazer por meio de uma crueldade libertadora, combatendo as restrições aos sentidos, prisioneiros das amarras de uma razão inventora de significados, que cunhou um sujeito promotor de uma subjetivação destinada a preservar as ordens das coisas, que se curva ao juízo de valores. O corpo sem órgãos se faz como devir, bloco de sensações, agenciamentos que se ramificam no desejo, asseguram conexões contínuas, correspondem às ligações transversais (MARCELO, 2013, p. 286).

4.2. Improviso

Se levarmos em conta que as manifestações corporais presentes nas primeiras tribos, que relatavam ou representavam coisas da natureza, foram as primeiras formas de expressão corporal, podemos considerar que estas seriam as primeiras danças e formas teatrais. Dessa forma, o improviso coincidiria com a origem do teatro e da dança. Mas o que se pode afirmar de certeza é que a improvisação esteve presente ao longo da história do teatro Ocidental, e um dos exemplos mais emblemáticos é a *Commedia dell'arte*. Este tipo de espetáculo, surgido no fim do século XVI pelas companhias de teatro popular na Itália e, posteriormente, na França, baseava-se em um improviso em cima de uma técnica já conhecida, com um roteiro mais ou menos estabelecido. Existiam personagens-tipo, relacionados a uma máscara, que representavam figuras da sociedade. Consistia em "improvisação ágil, rude e burlesca. O grotesco de tipos segundo esquemas básicos de conflitos humanos", com "domínio artístico dos meios de expressão do corpo, reservatório de cenas prontas para a apresentação e modelos de situações, combinações engenhosas, adaptação espontânea do gracejo à situação do momento" (BERTHOLD, 2010, p. 353). Segundo Berthold, os atores *dell'arte* tiveram por ancestrais os mimos ambulantes, os prestidigitadores e os improvisadores. Seu impulso imediato veio do Carnaval, com os cortejos mascarados, a sátira social dos figurinos e seus bufões, as apresentações de números acrobáticos e pantomimas. Extraía do próprio povo a sua inspiração e, em forma de improvisação, fazia o contraponto ao teatro literário dos humanistas (*idem, ibidem*). "O contraste da linguagem, status, sagacidade ou estupidez de personagens preterminadas assegurava o efeito cômico" da *Commedia dell'arte* (*idem*,

ibidem). De acordo com Pavis, a dinâmica da famosa comédia Italiana se dava da seguinte forma, através da criação coletiva dos atores:

Os atores se inspiram num tema dramático, tomando de empréstimo a uma comédia (antiga ou moderna), ou inventando. Uma vez inventado o esquema diretor do ator (o roteiro), cada ator improvisa levando em conta os lazzi⁸⁶ característicos do seu papel (indicações sobre jogos de cena cômicos) e as reações do público. (...) Esse gênero tem a arte de casar intrigas ao infinito a partir de um pano de fundo limitado de figuras e situações; os atores não buscam o verossímil, mas o ritmo e a ilusão do movimento (PAVIS, 2008, pp. 61-62).

Embora a *Commedia dell'arte* tenha desaparecido no século XIX, além de ter exercido influência sobre autores clássicos como Shakespeare e Molière, ela ainda sobrevive hoje no cinema burlesco ou no trabalho de *clown*, e tornou-se modelo de um teatro completo, baseado no ator e no coletivo, redescobrimdo o poder do gesto e da improvisação (*idem, ibidem*). Diz-se que a *Commedia dell'arte* pode ter nascido das *Atelanas*, manifestações teatrais surgidas na região da cidade de Atela, que eram improvisações onde os atores usavam máscaras e inspiravam seus diálogos nas situações sociais. Eram realizadas nas ruas, e contavam com improvisações de acordo com a comunidade local. Ferracini lembra que este tipo de teatro possuiria "resultados exclusivamente teatrais", pelo fato de o ator ser um improvisador, mas que não improvisa a partir do nada, e sim a partir de um roteiro - o *canovaccio*, no caso da *Commedia dell'arte* - e principalmente de ações e gestos corporais conseguidos após sequências de exercícios preparatórios. É essa "prisão técnica" que dá liberdade para o ator improvisar. "Não improvisar a personagem, mas improvisar *com* a personagem", já que o ator trabalha a partir de ações já elaboradas e estudadas, ao invés de criar as ações à medida que improvisa. E este também é o princípio seguido pelo LUME, principalmente no trabalho de *clowns*: uma *improvisação codificada* (FERRACINI, 2010 [2003], p. 58). É, portanto, "uma estrutura geral sobre a qual o *clown* improvisa com suas ações que se alteram de acordo com a relação estabelecida com cada espectador ou com seus parceiros" (BURNIER, *apud* FERRACINI, *op. cit.*, p. 59). Em consequência disso, a *Commedia dell'arte* era baseada não no texto dramático, mas no ator; e tampouco o ator se apoiava em um espetáculo gradioso, já que era apresentada em tabladros praticamente sem cenário (FERRACINI, *ibidem*). Ferracini observa a importância da *Commedia dell'arte* no sentido de

⁸⁶elemento físico ou jogo de cena que caracteriza o personagem-tipo na *Commedia dell'arte*, como contorções, caretas, comportamentos burlescos, etc.

trazer autonomia artística ao ator em cena, pois com o ator utilizando mecanismos e repertórios próprios, o texto perde a majestade (*idem, ibidem*). Mas mesmo na *Commedia dell'arte*, no fim do século XVIII, o texto volta a ganhar destaque, especialmente com as peças de Goldoni, por exigência da própria sociedade da época. (FERRACINI, *op. cit.*, pp. 60-61).

Voltando à questão do teatro Oriental, Ferracini mostra que neste, assim como a *Commedia dell'arte*, os atores não interpretam um espetáculo a partir de um texto, e sim de ações oriundas de um vocabulário corpóreo e vocal apreendido durante anos de preparação. As ações e gestos no teatro Oriental fogem à lógica corporal cotidiana e buscam um equivalente teatral extracotidiano, como por exemplo, novas maneiras de usar o corpo, de andar, de pisar, de se equilibrar e de usar as mãos e os olhos, como já foi dito, e o principal, aprendem uma técnica de dilatação corporal através do treinamento de manipulação de qualidade e quantidade de energia. Essa técnica permite buscar uma organicidade dentro da aparente mecanicidade das ações codificadas (FERRACINI, *op. cit.*, p. 61). O teatro Oriental tem servido de referência para muitas pesquisas Ocidentais contemporâneas, talvez por mostrar a possibilidade de um fazer teatral baseado no ator, diz Ferracini (*op. cit.*, p. 65), e o seu caráter simbólico inspirou grandes nomes do teatro Ocidental, como Barba, Brecht, Artaud e, em certa medida, Grotowski. Para o LUME, é muito importante estudar o teatro Oriental, não pelas suas formas, pois elas estão inseridas dentro de um contexto cultural específico, mas porque pode ajudar na prática de seus princípios, especialmente "os elementos físicos e energéticos que possam produzir no ator a consciência muscular de uma presença corpórea dilatada e uma organicidade cênica" (FERRACINI, *op. cit.*, p. 66). Através desses intercâmbios com atores de teatro Oriental, o LUME busca elementos técnicos para auxiliar o ator a encontrar uma técnica pessoal de representação.

A questão da codificação Oriental traz de volta a questão da repetição. Ferracini diz que um dos grandes problemas do ator não interpretativo (o tipo de atuação buscada pelo LUME) é a codificação das suas ações físicas e vocais, problema este que não existe no teatro Oriental, que possui as ações sistematizadas (*op. cit.*, p. 123). Dessa forma, sendo a técnica do LUME baseada em uma construção de uma *técnica pessoal*, "seu léxico de ações vai sendo construído durante seu trabalho cotidiano. Assim, as ações físicas orgânicas codificadas vão formando um vocabulário próprio de ações" (FERRACINI, *op. cit.*, 124). Mas uma questão de extrema importância se coloca, tanto no teatro, como na dança: como repetir uma determinada ação

com organicidade, com o mesmo "frescor" do momento da sua criação? Para Ferracini, cada ator deve buscar individualmente a sua maneira de resgatar a organicidade e a vida dessa ação, que foi criada em um "estado de graça". E, de acordo com o LUME, isso somente será possível se essa codificação for feita enquanto corpo, e o corpo enquanto memória. A memória muscular deve ser ativada, sendo possível usar e fixar a organicidade da ação por meio da própria musculatura, tentando reencontrar e repetir as macro e microtensões, a intenção muscular e os impulsos que a geraram. O ator conseguirá re-apresentar essas ações com a mesma verdade se conseguir essa repetição de maneira exaustiva. Porém, é importante salientar que:

Se [o ator/bailarino] perder, durante esse processo, os elos corpóreos orgânicos com sua pessoa, ou não encontrar algum elemento orgânico essencial para restauração dos impulsos e intenções, as ações tornam-se mecânicas e devem ser descartadas (FERRACINI, 2010 [2003], p. 124).

É por isso que insistimos tanto que haja um componente pessoal e espontâneo de criação. Que mesmo que haja a criação de um repertório de ações, que seja um repertório pessoal, como quer o LUME; que haja sempre um componente de liberdade, ou seja, de improviso, mesmo que seja no momento da criação de uma ação física, no caso do teatro, ou de uma coreografia, no caso de uma dança coreografada. Porque, como vimos, as ações orgânicas parecem nascer dos impulsos e estímulos causados pelos afetos.

No teatro contemporâneo, a questão do improviso volta a ganhar força. Há muitas técnicas de dança e teatro que partem do improviso, senão no espetáculo em si, como é nítido no caso da *performance art* e do *happening*, sobre os quais falaremos mais adiante, ao menos no que tange à parte da criação. Somente para mostrar alguns exemplos, falaremos brevemente sobre alguns métodos de improvisação: o *Viewpoints*, a *Composição em tempo real*, o *Contact improvisation* e o *Match improvisation*.

O chamado "Six Viewpoints" foi criado pela coreógrafa americana Mary Overlie e consiste em uma maneira de estruturar a improvisação no tempo e no espaço através de seis elementos: *Space, Shape, Time, Emotion, Movement and Story* (espaço, forma, tempo, emoção, movimento e história). Segundo Anne Bogart e Tina Landau, a explosão cultural e revolução artística que se deu a partir dos anos 1960 e se espalhou pelos Estados Unidos da América, alterou a maneira dos artistas pensarem sobre seus processos, seu público e seu papel no mundo. Passou-se a questionar os limites da dança e a improvisação tornou-se a

linguagem comum, onde os artistas colaboravam uns com os outros. Esses artistas criaram o território em que nos encontramos hoje: rejeitaram a insistência do mundo da dança moderna sobre as mensagens sociais e a técnica virtuosa, e a substituíram por decisões, estruturas, regras ou problemas internos. O que faz a dança final é todo o contexto da dança. Qualquer movimento que ocorre enquanto se trabalha tais problemas consistirá em arte. De acordo com as autoras, é sobre esta filosofia que se baseiam o *Viewpoints* e a *Composição*.

*One of the fundamental agreements that united this group was their belief in nonhierarchical art and the use of "real time" activities which were arrived at through game-like structures or task-oriented activities. The group wanted to function democratically with all members having equal access to performance opportunities. In improvisations, each participant had the same power in the creation of an event. The aesthetic thinking was also nonhierarchical. Music, for example, would not dictate choices. An object could have the same importance as a human body. The spoken word could be on equal footing with gesture. One idea could hold the same importance as another on the same stage at the same time*⁸⁷ (BOGART & LANDAU, 2005).

Quando Anne e Tina se encontraram, passaram a trabalhar o método e a aperfeiçoá-lo, colaborando extensivamente, experimentando teatralmente, e gradualmente expandindo o método de Overlie para *Physical Viewpoints (Spatial Relationship, Kinesthetic Response, Shape, Gesture, Repetition, Architecture, Tempo, Duration and Topography)* e *vocal Viewpoints (Pitch, Dynamic, Acceleration/Deceleration, Silence and Timbre)*.⁸⁸ Bogart e Landau dizem que nos últimos vinte anos, o treinamento estimulou a imaginação de muitos coreógrafos, atores e diretores, mas que mesmo sendo amplamente utilizado, ainda existem dúvidas sobre o que exatamente são o *Viewpoints* e a *Composição*. As autoras dizem que o *Viewpoints* é uma linguagem para falar das coisas que acontecem no palco. São pontos aos quais o *performer* estará atento e usará enquanto trabalha; e que a *Composition* é um método para gerar, definir e desenvolver o vocabulário teatral que será usado em alguma peça. É selecionar e arranjar os

⁸⁷ Um dos acordos fundamentais que uniram este grupo foi a sua crença na arte não-hierárquica e o uso de atividades "em tempo real" que foram alcançadas através de estruturas semelhantes a jogos ou atividades baseadas em tarefas. O grupo queria atuar de forma democrática, com todos os membros com igual acesso às oportunidades performáticas. Nas improvisações, cada participante tinha o mesmo poder na criação de um evento. O pensamento estético era igualmente não-hierárquico. A música, por exemplo, não determinaria as escolhas. Um objeto poderia ter a mesma importância que um corpo humano. A palavra falada poderia estar em pé de igualdade com o gesto. Uma ideia poderia ter a mesma importância que outra no mesmo palco e ao mesmo tempo - tradução desta autora.

⁸⁸*Viewpoints* físico (relação espacial, resposta cinética, forma, gesto, repetição, arquitetura, tempo, duração e topografia) e *Viewpoints* vocal (tom, dinâmica, aceleração/desaceleração, silêncio e timbre) - tradução desta autora.

componentes da linguagem teatral para um trabalho coeso no palco. Ela proporciona a estrutura para se trabalhar com nossos impulsos e intuição. Durante os ensaios, usamos a Composição para engajar os colaboradores no processo de criação do seu próprio trabalho a partir de uma fonte. Composição é um método para estar em diálogo com outras formas de arte, porque ele toma de empréstimo ao mesmo tempo em que reflete as outras artes. No trabalho de composição, estudamos e usamos princípios de outras disciplinas traduzidas para o palco. "*Composition* is to the creator (whether director, writer, performer, designer, etc.) what *Viewpoints* is to the actor: a method for practicing the art"⁸⁹ (BOGART e LANDAU, 2005, p. 13). Para Úrsula Bahiense, da Universidade Federal Fluminense (Rio de Janeiro), a experiência de trabalhar com o *Viewpoints* é completamente diferente do treinamento do teatro tradicional. Ela diz que esta abordagem costuma "manter o teatro distante", ao invés de se pensar em "fazer teatro". É necessário praticar a desconstrução: o conjunto é dividido em seus elementos básicos e sua linguagem. Quando o espaço é reconhecido e identificado com clareza, o artista pode iniciar um diálogo com suas linguagens e interagir com ele, observando-o e explorando-o. Este trabalho não tem uma ideia pré-concebida do que o teatro é, como ele deve ser criado, de que maneira se deve fazê-lo. O artista descobre o espaço ancorado na sua própria realidade, livre de opiniões alheias de como fazer teatro. O artista torna-se seu próprio guia, deve disciplinar-se a manter seu foco e desenvolver a habilidade de criar uma nova perspectiva. Isto requer um treinamento físico focado no corpo e em todos os seus detalhes. Corpo e mente devem ser educados para exercer suas funções. Desenvolve-se a disponibilidade de perceber, ao invés de produzir. O *Viewpoints* baseia-se em um contato com elementos básicos. Esta abordagem alinha-se com as práticas Orientais que dependem de como o aluno procura encontrar sua própria verdade e não há nele autoridade que possa definir conquista ou fracasso. O ator é convidado a participar, e não obrigado a escolher. Só o fato de estar presente no diálogo significa que o ator já está contribuindo para o processo⁹⁰.

Ao lado do *Viewpoints*, a *Composição em Tempo Real (CTR)*, como lembram as professoras brasileiras Ana Carolina Mundim, Sandra Meyer e Suzi Weber, é "outro método de

⁸⁹*Composition* é para o criador (seja ele diretor, escritor, performer, designer, etc.) o que o *Viewpoints* é para o ator: um método de praticar a arte - tradução da autora.

⁹⁰Retirado da página <http://www.pirandellocontemporaneo.uff.br> - Projeto "Pirandello Contemporâneo", realizado com apoio do PROEXT - MEC/SESU. Tradução de Úrsula Bahiense (Abril de 2013) do texto original extraído do site www.sixviewpoints.com.

trabalho organizado que proporciona ao intérprete estar presente num contexto de improvisação sem se deixar 'escravizar' pelos seus quereres e por reflexos condicionados" (MUNDIM *et al.*, 2013). A Composição em Tempo Real é utilizada por alguns coreógrafos, dentre eles o pesquisador e coreógrafo português João Fiadeiro, que, em conjunto com a *Antropologia como Performance Situada* de Fernanda Eugénio, desenvolveu o AND_Lab entre 2011 e 2014 – um laboratório de investigação artística e criatividade científica. O foco desta investigação esteve nos processos de geração de hipóteses e tomada de decisão que antecedem a tomada de uma posição.

Guardadas as suas devidas especificidades e diferenças, *Viewpoints* e Composição em Tempo Real promovem tempos da escuta de si, do outro, do ambiente. Ao desvencilhar-se de uma intervenção atrelada somente à personalidade do ator ou dançarino, ambos os processos abrem-se a uma conexão com o que se configura no ambiente; o que importa são as ações que o objeto/sujeito/situação possibilita e menos as intenções. Pensar através do evento e não somente num querer próprio ou do que achamos que o outro necessita possibilita um compartilhar. Formar uma comunidade alerta e sensível - uma ideia que aparece com potência na Composição em Tempo Real. Fiadeiro e Eugénio orientam seu trabalho no sentido de abertura a um mundo novo que não se inaugura 'quando encontramos respostas, mas quando mudamos as perguntas' (MUNDIM, *et al.*, 2013).

De acordo com as autoras, os acontecimentos não surgem por diletantismo ou por ânsia por expressão mas pelo que se faz presente no ambiente. A chave para esta conduta é a pausa, ou seja, a inibição de uma ação imediata, abrindo espaço para uma atitude atenta ao entorno. É preciso que se pense em uma ética do compartilhamento. Lembrem que a palavra composição significaria aqui "por-se com" o outro. O estar presente na experiência é uma das chaves para uma experiência estética sensível e compartilhada. A ideia é pensar o ato de criação a partir de uma perspectiva de comunidade, que articula os modos de existência e o sentido da experiência do presente por meio de uma ética e uma política (*ibidem*). Mas as autoras ressaltam que nós trazemos organizações corporais e composições de movimentos já experimentadas anteriormente, ideias que de alguma forma já visitamos ou mesmo apresentamos e projetamos. Por isso "a improvisação faz dançar a memória", já que a memória responde ao chamado do presente.

Não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Os sentidos são impregnados pelo imediato, mas com interseções de imagens do passado e projeções do futuro, numa oscilação sem repouso. Isto vale dizer que as lembranças deslocam as impressões do "real". E

que o presente vivido reescreve o passado. É como se o passado fosse percebido apenas na constância do presente, voltado para um presente intensivo. A percepção como a estabilização sensorial de uma multiplicidade de contrações da memória (*ibidem*).

Falando em pausa, Sílvia Pinto Coelho, que estudou com João Fiadeiro e Fernanda Eugénio lembra que, na CTR, o intérprete se comporta como "um mestre da espera", aceitando a condição de nunca saber o que vai acontecer, até o momento em que finalmente encontra alguma coisa que, no fim, aconteceu. E ressalta o fato de que a CTR se trata de uma arte viva - uma vez que não se limita a um território, ou a uma área artística definida e que exige a presença simultânea do criador e do espectador (COELHO, 2016, p. 200). Porém, essa ideia de espera não tem a ver com uma ideia de "inspiração", mas sim com uma "escuta":

Esta "espera" não se relaciona directamente com o corpo enquanto motor de dança, mas sim com a presença enquanto construtora de relações e de reflexão crítica sobre o "real". A imagem da espera e da escuta atenta não se reporta (aqui, de maneira nenhuma) ao mito romântico da "inspiração". Existe de facto uma longa tradição de escuta na história da dança moderna e "pós-moderna" que, neste caso, estará relacionada não só com a percepção, mas também com a destrinça de relações, com o raciocínio dedutivo, especulativo, produtor de futuros virtuais, antes da actualização de um acontecimento (COELHO, 2016, p. 200).

A autora frisa que, no dizer do próprio Fiadeiro, não se trata de *agarrar* o tempo real, pois isso nem seria possível, mas de encontrar um equilíbrio entre a oferta de vivências artísticas, tanto para o espectador como para o artista, de forma a produzir uma maior aproximação e a sensação de que vivemos num mesmo filme: o filme da vida (COELHO, 2016, p. 201). Coelho refere também que, para além das noções de casualidade e de imprevisibilidade, Fiadeiro terá introduzido também, as noções de responsabilidade e de estrutura, na medida em que trabalha a partir de uma ideia de "dramaturgia", que funcionaria como uma interface entre o *performer* e o espectador. E que tudo o que acontecesse em cena seria absorvido e integrado na realidade da peça. Dessa forma, o erro transforma-se em matéria de trabalho, pois diante dele, espectador e *performer* passariam, idealmente, a estar em igualdade de circunstâncias: "ambos presentes, testemunhas e cúmplices do nascimento e da morte de um gesto" (COELHO, 2016, p. 199). Assim, o método da Composição em Tempo Real de acordo com Fiadeiro, no dizer de Coelho, consiste em uma:

Ferramenta que isola os milésimos de segundo que decorrem entre o momento em que somos estimulados por algo, em que há uma inclinação na direcção de algo que nos afecta e o momento em que agimos perante essa coisa que nos afecta, o momento em que

materializamos um afecto seja por uma palavra, um gesto, etc. Aquilo a que Fiadeiro chama o “tempo real” é o tempo que vai do momento em que se é afectado até ao momento em que nos relacionamos com esse afecto (COELHO, 2016, p. 202).

Todos os métodos trazidos neste trabalho parecem falar a mesma língua, ainda que guardem suas especificidades. Assim como as duas técnicas mencionadas anteriormente, O *Contact-improvisation (CI)* também envolve, como veremos a seguir, uma espécie de improvisação baseada, em última instância, em afetos.

No dizer de Coelho, citando uma entrevista ao coreógrafo americano Mark Tompkins "uma das coisas mais importantes que se retêm do *contact-improvisation* é o *be in the moment, now*". “Pensar sempre agora” (Tompkins *apud* Coelho, 2010, p. 42). O contato improvisação foi criado em 1972 pelo bailarino e coreógrafo americano Steve Paxton. Paxton estudou com Merce Cunningham e José Limón. Foi um dos fundadores do Judson Dance Theatre e do Grand Union.

José Gil explica que:

O CI é uma forma de dança que assenta no contato entre dois corpos: estabelece-se entre eles uma comunicação tal que começa uma espécie de diálogo em que o movimento de cada um dos pares é improvisado a partir das "perguntas" postas pelo contato do outro; "resposta" improvisada, mas que decorre do tipo de percepção que cada um tem do peso, do movimento e da energia do outro; resposta dada num movimento ainda e sempre de contato que engendra uma nova "pergunta" para o parceiro, e assim sucessivamente: os corpos deslizam uns pelos outros, enrolam-se, lançam-se uns sobre os outros, rolam por terra, ficam costas com costas, etc. Todo o movimento se origina no peso e no equilíbrio dos corpos, ou antes, no desequilíbrio iminente das posições: o movimento de um bailarino cria essa pergunta à qual o corpo do outro dará uma resposta segundo a inclinação do peso e da energia que lhe convier melhor. A energia deve deslizar, o movimento fluir o mais facilmente possível, e o bailarino escolherá muitas vezes a inclinação que parecerá a ele satisfazer tais requisitos (GIL, 2004, pp. 110-111).

Steve Paxton considera o que ele chama de *small dance* como um modo de encontrar os micro-movimentos involuntários, de que não temos consciência. Ela é, para ele, a fonte de todo movimento humano. É o ato de imaginar um movimento, que não serão apenas representações mentais, mas comprometem o corpo real, segundo Gil (*ibidem*). Não é um corpo imaginário que se mexe, mas um corpo real, embora não atual. Ter consciência dos movimentos internos faz com que se tenha consciência do corpo, pois os movimentos de consciência adquirem características dos movimentos corporais.

É a consciência do corpo na dança que condiciona o próprio destino do movimento, transformando-o em movimento dançado, porque é a consciência do corpo que tece o plano de movimento próprio da dança, o plano da imanência da dança (GIL, 2004, p. 110).

E, no CI, através de uma pequena superfície de contato que seja, por exemplo ao tocarem-se cabeça-a-cabeça, cada bailarino está consciente que sua *small dance* está sendo sentida pelo outro. Trata-se, segundo Gil, de uma comunicação especial, de uma osmose, que intensifica a experiência de tato de cada bailarino. Acontece alguma coisa que se assemelha a uma experiência recíproca - *mutuality of experience* (*idem*, p. 111). É uma experiência de uma ordem diferente de apenas um sentir (quando a nossa experiência sensorial deriva do nosso ponto de vista). Nesse caso, os dois corpos ganham em intensidade, porque graças a uma comunicação inconsciente de experiências, cada corpo acolhe a experiência do outro. E essa reciprocidade implica em um aumento de energia (*idem*, p. 112). Porém, a consciência acaba deixando alguns *gaps* (buracos) entre um momento e outro, mas que, segundo Gil, serão preenchidos:

O contato dos corpos produz movimentos que são demasiado rápidos para o pensamento. E isso escava um buraco na consciência. A consciência do corpo criva-se de buracos. Mas ao mesmo tempo - e é outro aspecto do dinamismo da consciência no CI -, os buracos tendem a preencher-se, procurando o bailarino ter uma consciência plena e contínua dos movimentos corporais. (...) [E] é graças aos buracos ou vacúolos de consciência que se estabelece uma comunicação entre inconscientes (GIL, *op. cit.*, pp. 114-115).

Os corpos no CI, portanto, se comunicam de uma tal maneira que podemos falar em um corpo único virtual sobre o qual múltiplos corpos dançam efetuando movimentos atuais. Os movimentos dos corpos são atuais mas desdobram-se agora no plano do movimento virtual, pois só este último garante a coerência e a consistência dos seus gestos, o nexos das suas evoluções e deslocamentos. Assim, o CI constrói o plano do movimento imanente: a fusão é entre a consciência e o corpo e entre dois corpos (através da osmose inconsciente e das consciências do corpo), fusão essa que não faz os corpos perderem sua singularidade, que é marcada, nesta técnica de dança, pela improvisação (*idem*, pp. 115-116).

Os dois corpos formaram um corpo único graças à transmissão de movimentos inconscientes de um corpo à consciência do corpo do outro e, por esse meio, ao corpo do outro. É a consciência do corpo que abre o corpo do bailarino ao do seu par; e é a comunicação inconsciente do movimento (por osmose) que permite a criação de um fluxo único que atravessa os dois corpos ligando-os tão estreitamente que agem com a espontaneidade, a

fluência, a lógica rigorosa dos gestos de um só corpo (quando cada um deles improvisa) (GIL, 2004, p. 116).

Segundo José Gil, é o que ele chama de *atmosfera* que permite que os corpos se abram uns aos outros, porque é ela que abre a consciência do corpo. A atmosfera é interior-exterior aos corpos. É o que de certa forma os liga, o que faz os corpos capturarem-se reciprocamente. Ela transforma os corpos submetendo-os ao seu regime de forças. Ela "está no ar". Expostas na atmosfera e intensificadas pela consciência (tornada consciência do corpo), as forças de afeto ficam consideravelmente reforçadas (*idem*, p. 119). O CI mostra que o corpo do bailarino inicia, assim, um processo de *devir-outro*. E isso pode acontecer ainda que não haja de fato contato entre os corpos, pois a comunicação também existe à distância, porque "a osmose entra plenamente em jogo, como se o espaço entre os bailarinos fosse atravessado por linhas que ligassem os movimentos de uns aos movimentos dos outros" (*idem*, p. 123).

Os movimentos do 'corpo' que agitam uma consciência circulam num corpo novo composto dos movimentos combinados de dois corpos em osmose. Cada um dos corpos se modificou devindo-outro: o outro corpo penetrou em cada um dos corpos, modificando as suas sensações, os seus ritmos, os seus gestos (GIL, *op. cit.*, p. 122).

Ou seja, o *Contact Improvisation* faz com que dois corpos em contato - ainda que mínimo, por meio de uma atmosfera atravessada por linhas de forças, criem um terceiro corpo, um *devir-corpo*, que gera um *continuum* de afetos. "Há uma multidão de bailarinos virtuais num corpo que, ao dançar, esboça os múltiplos gestos atuais" (*idem*, p. 123). Pois a atmosfera é um meio de forças afetivas. Sendo a matéria mais favorável ao contágio, ela impregna e contamina os corpos, pondo-os em contato direto. Coelho ressalta a importância do CI e do trabalho do Grand Union na história da dança e como o fato de trabalharem com a improvisação foi muito importante no momento politizado em que se vivia. Ela diz que, de acordo com a coreógrafa e bailarina Lisa Nelson:

Todas as anteriores explicações sobre dança pareciam pedir emprestadas as linguagens da música e de outras artes, como se não existisse uma linguagem da dança, ou do corpo. O *contact improvisation* foi a oportunidade de olhar para a dança em si, em movimento e não através da sua simbologia, ou de traduções estilísticas. "Foi revolucionário" (Nelson *apud* COELHO, 2016, p. 133).

A improvisação pode ter ainda um caráter lúdico, como nos tantos jogos de aprendizagem utilizados na iniciação ao teatro⁹¹, e também um caráter competitivo, a julgar pelo nome deste outro método de improvisação, surgido em 1977, no Canadá: o *Match d'Improvisation*, em francês, *Match Improvisation* (conhecido também como *Theatresports*), em inglês ou *Match de Improvisação*, em português.

O *Match Improvisation* constitui em uma técnica de improvisação teatral em que os atores literalmente "entram em campo" para esse jogo cênico. Há duas equipes, ou poderíamos dizer dois times, e há um juiz (árbitro). O público é, na verdade, uma torcida. E os atores, quando não estão em campo, estão no "banco de reservas" dando suporte aos colegas do seu time e sempre aquecidos e prontos para entrar em cena. O juiz dá as regras, que definirão: 1. o tipo de cena - que pode ser *mista* ou *comparada*, sendo que na primeira os dois times jogam juntos e na segunda cada equipe joga sozinha e a outra assiste); 2. a duração da cena (em geral cada cena tem até 5 minutos de duração, mas pode ir de 30 segundos até 20 minutos); 3. o número de jogadores; 4. a categoria (pode ser estilo livre ou o juiz sorteará um estilo específico: melodrama, ópera, com diálogo, sem texto, rimada, etc.); e 5. a temática (que pode ser dada pelo público, através de títulos criados por eles). Dadas as regras, o juiz apita e o jogo começa. A equipe vencedora de cada cena vai marcando pontos no "placar" e, ao final do jogo, serão somados os pontos para revelar o time vencedor da noite. Nesta técnica, que já foi celebrada em campeonatos envolvendo diversos países, as cenas jamais se repetem e os espetáculos são sempre únicos. A participação do público é fundamental, pois ele é quem decide qual dos times esteve melhor em campo e merece o troféu de campeão. É um jogo divertido mas que exige muita agilidade física e mental, respostas rápidas e, principalmente, espírito de equipe. É importantíssimo que os atores da mesma equipe saibam jogar juntos. Assim como no esporte, um time cujos atores-jogadores não sabem se relacionar em cena, tende a perder o campeonato. Ou seja, é uma improvisação em que o ator só sairá ganhando se souber trabalhar a partilha, se souber trabalhar a escuta da cena, a escuta do outro, assim como nos outros métodos de improvisação já mencionados. O ator que se fecha, que não sabe dividir com o outro, que não percebe os afetos, não está apto para compor um "time de

⁹¹ Cf. Viola Spolin: "Quando a resposta a uma experiência se realiza no nível do intuitivo, quando a pessoa trabalha além do plano intelectual constrito, ela está realmente aberta para aprender. O intuitivo só pode responder no imediato - no aqui e agora. Ele gera suas dádivas no momento da espontaneidade, no momento quando estamos livres para atuar e inter-relacionar, envolvendo-nos com o mundo à nossa volta que está em constante transformação" (SPOLIN, 2010, pp. 3-4).

campeões”. A sintonia e a generosidade está na base do improviso, e assim o é no *Match Improvisation*. Aqui os afetos entram em campo.

Temos, assim, alguns exemplos que provam que a improvisação pode consistir não somente uma técnica de criação e treinamento pessoal, mas também uma técnica de jogo, na medida em que consiste em um processo ao mesmo tempo individual e relacional. Os atores-bailarinos, ao improvisar, trazem consigo as suas memórias - tanto musculares quanto suas vivências e experiências emocionais, porém, seu repertório físico, vocal e interior será posto em contato com o outro, com os parceiros de cena, com o ambiente, com o público. Os corpos se conectam através dessa *atmosfera* mencionada por José Gil, por onde transitam os afetos. E as respostas, fruto desse afetamento, virão em forma de movimentos, gestos, sons, falas, silêncios, pausas e signos, aqueles desejados por Artaud, formando devir-corpos, corpos porosos, corpos presentes, corpos no aqui agora, corpos vivos, corpos em estado de alerta, corpos-em-arte, que continuarão a se refazer, em eterno retorno, criando sempre novos corpos.

4.3 Coreografia

Será que existirá mesmo, afinal, uma contradição entre improviso e coreografia? A coreografia significaria cristalizar o bailarino? A coreografia permitiria uma dose de improviso? E o improviso, permitiria uma dose de coreografia?

Patrice Pavis diz que hoje, com a extinção das fronteiras entre teatro e dança e outras formas de artes cênicas, "cada jogo de ator, cada movimento de cena, cada organização de signos possui uma dimensão coreográfica", pois para ele "a encenação não restitui tal e qual os movimentos e comportamentos da vida cotidiana. Ela os estiliza, tornando-os harmoniosos e legíveis, coordena-os em função do olhar do espectador, trabalha-os e ensaia-os até que a encenação esteja, por assim dizer, coreografada" (PAVIS, *op. cit.*, p. 72). Com o fim do império do realismo no teatro, e a consequente busca por um teatro "teatral", estilizado, independente da forma como este é colocado em cena ou da corrente filosófica que o justifique, é notável a necessidade de o teatro (ou a dança) ser teatro (ou dança), no sentido de ser algo que está além da realidade, de ser extra-cotidiano. O próprio teatro desejado por Artaud, por possuir um componente metafísico, não pode ser colocado na proporção de um teatro realista. "[Artaud] já não queria mimetizar, mentir ou representar alguma coisa. Na verdade, via o

teatro como espaço alquímico por excelência, no qual emanções de vida e de morte poderiam ser sensorialmente sentidas como verdadeiras materializações e a cinestesia conduziria a poesia no espaço" (VITTORI, 2013, p.7). Sendo assim, a coreografia pode ser de fato uma aliada no sentido de tornar o evento do teatro/dança teatral. Ou será que a coreografia se chocaria com o improvisado? Coreografia e improvisado seriam coisas estanques, ou poderiam andar de mãos dadas?

Como sabemos, Artaud admira o rigor do teatro Oriental, baseado em repetição, que poderíamos considerar como uma forma de coreografia. No dizer de Copeliovitch, um rigor que é ao mesmo tempo Apolíneo e Dionisíaco, para retomar os termos do início deste capítulo.

Quando lemos Artaud não podemos esquecer de seu fascínio pelo teatro de Bali, em que existe um rigor extremo no trabalho do ator, e que é desse rigor que ele fala ao pensar no ator como um atleta afetivo. E esse rigor, se pensarmos em uma divisão Apolíneo/ Dionisíaco, é uma qualidade apolínea, mas que por ser um rigor poético, embebido em sombras, é também dionisíaco. Somos lançados nesse aberto em que se dá a tensão entre inesperado e preciso, entre a disciplina e a fúria do guerreiro, com os quais o ator tenta lidar (já disse Artaud que o mais difícil para um ator é não cometer um assassinato...), e é nesse sentido que surge pra mim a idéia da performance, de um teatro de improvisado..., mas onde os atores possuem rigor em sua arte... (COPELIOVITCH, 2007, p. 13).

Para Sílvia Pinto Coelho, a coreografia está sempre, de certa forma, presente, mesmo que o ator/bailarino esteja realizando uma improvisação. "Difícilmente se leva a público algo que não implique um pensamento coreográfico, por mais improvisada que seja a *performance*" (COELHO, 2016, p. 29). Já que tal como podemos superar a dicotomia corpo-mente, podemos também superar a dicotomia dançar-pensar.

Na velha armadilha da dicotomia corpo-mente. Qual estará primeiro? Nenhum. Não se distinguem assim... Não há primeiro passo, alguma coisa acontece já "entre" as coisas e não só em cada indivíduo. Portanto, não vale a pena acentuar esta cisão. Mesmo que falemos dela para a contrariar, já estamos a reconhecê-la como dado adquirido (COELHO, 2016, p. 96).

Para Vera Mantero o corpo está sempre a pensar, havendo diferentes níveis de atenção e de *awareness*, sendo que o nível de *awareness* lhe parece muito maior na improvisação do que nos automatismos que se estabeleceram ao seguir uma determinada técnica de dança (Mantero *apud* COELHO, 2010, p. 8). Mais um motivo pelo qual não seria necessária essa separação entre dançar e pensar. (O texto refere-se ao título da peça de Vera Mantero baseada numa frase de Samuel Becket em "À Espera de Godot", "Talvez ele pudesse dançar primeiro e

pensar depois”, reapropriada convenientemente como título da peça de Mantero “Talvez Ela Pudessem Dançar Primeiro e Pensar Depois” para brincar justamente com a oposição dançar-pensar.)

A coreógrafa brasileira Lenora Lobo explica de que modo coreografia e improviso dialogam dentro da sua composição cênica. Ela diz que apesar de o improviso se dar por impulso, ele é um processo estruturado, pois conduz-se de acordo com regras inerentes à nossa própria natureza. Dessa forma, não se improvisa a partir do nada, e sim por meio de anos de evolução orgânica, pelas nossas percepções, sensações, memórias e por todo tipo de relação com o ambiente, e portanto, para dar início a uma improvisação, é necessário entrarmos num estado de escuta do corpo e do meio ambiente (LOBO e NAVAS, 2008, p. 119). Tudo é simultâneo, num estado de atenção-concentração aguçado: "na improvisação, acontece a simultaneidade da percepção, da intenção e da ação motora. O estímulo é percebido pelo corpo impulsionando com intenção uma ação motora no ato do improviso dançado" (LOBO e NAVAS, 2008, p. 120). Além disso, a autora diz que no aprendizado da improvisação, assim como no de uma técnica, é necessário o treinamento e uma prática diária, e o corpo responderá conscientemente a estímulos que o impulsionam na ação motora. Lobo destaca também que a função que a dança improvisada tem na cultura é a de preservação aliada à transformação e que atualmente temos excelentes coreógrafos que trabalham pesquisas coreográficas através da improvisação (*idem*, p. 122). Sendo assim, Lobo acredita que é muito importante partir da improvisação como início da composição cênica. E que o próximo passo é selecionar as imagens, o que será feito através da percepção - capacidade que o corpo tem de selecionar, transformar e devolver ao mundo o apreendido, o expressado (*idem*, p. 125). Esta parte, sem dúvida, constitui um desafio, especialmente para o intérprete-criador, pois ele não terá um olhar externo de um diretor ou professor. É preciso "um estado de escuta aguçado, muita prática de improvisação e a capacidade de reconhecer em seu próprio corpo o que faz sentido para sua criação" (*idem*, p. 127). Ou seja, é um corpo que improvisa e também um corpo que pensa. Por mais que haja um trabalho de improvisação em cima dos impulsos e dos estímulos, há um trabalho de percepção que implica em escolha, que implica em lapidar a pedra para que vire um diamante.

A repetição exaustiva de certos improvisos começa a trazer para o corpo imagens ou frases de movimentos que se repetem. E o que se repete geralmente é o que deverá permanecer, seria o escolhido pelo juízo da percepção, representando o que o corpo escreveu na repetição, registro

e memória. Também permanecerá o que estiver em consonância com nosso estímulo/tema, posto ser aquilo que ressoa e tem empatia conosco (LOBO e NAVAS, 2008, p. 127).

Lenora Lobo acredita que desde o momento em que entramos no percurso do fluxo criativo (por exemplo, ao improvisar), estamos começando a tecer a nossa dramaturgia que, na dança, está conectada à construção da composição coreográfica, de grafias impregnadas de significados. E que, como na dança, mover-se é agir, a sua dramaturgia deve ser construída prioritariamente pelo corpo em movimento (*idem*, p. 137).

No entanto, a questão da dança estar essencialmente ligada ao movimento, é algo para se pensar a respeito. Apoiando-se no trabalho de André Lepecki sobre dança, movimento e modernidade - em *Exhausting Dance, Performance and the Politics of Movement* (2006) -, Coelho ressalta a importância da discussão sobre a vontade generalizada dos públicos e de alguma crítica, quererem fazer coincidir a ideia de dança com a ideia de movimento. Se não há movimento, não há dança – como conta Lepecki logo no primeiro capítulo de *Exhausting Dance*, “The political ontology of movement” (*Idem* pp 1-18) -, algumas pessoas desejam pedir o dinheiro do ingresso de volta, pois foram a um espetáculo de dança e, no seu entender, não viram “dança”. Considerando o que foi percebido por autores como André Lepecki e através da observação de espetáculos, observamos que pode haver dança sem um movimento propriamente dito, ou antes, sem grandes deslocamentos no espaço. Não entraremos de maneira aprofundada nessa questão aqui nesse trabalho, porque, por hora, o foco são os corpos em movimento. Mas não é possível deixar de se estar atento para o papel da pausa e do silêncio nas peças de dança e nas peças de teatro. O silêncio tem também extrema importância, na Dança oriental.

Apesar de se falar muito de dança como se se falasse de movimento, dança e movimento são coisas distintas e a primeira não implica necessariamente a segunda, pelo menos, não na forma de “movimento a fluir” que alguns críticos e espectadores reivindicam quando compram um bilhete de espetáculo vendido como “dança”. Em *Exhausting Dance*, Lepecki sustenta que a formação da coreografia é uma invenção peculiar do início da modernidade que funciona enquanto tecnologia para criar um corpo disciplinado que se mexe de acordo com os comandos da escrita. Mas antes de chegar a esta formulação, que coloca a gênese da coreografia (literalmente “escrita da dança”: *orchesis* + *graphie*) em paralelo com o projecto da modernidade e de um corpo moderno, como entidade linguística, Lepecki reitera a necessidade de se repensar um campo de pensamento conotado com o movimento e o *being-in-flow*. Conotação esta que afecta a visão crítica de espetáculos que não têm necessariamente

“movimento visível”, ou que não vão ao encontro da definição de dança de alguns dicionários, mas que são propostas artísticas de pensadores coreógrafos cuja formação é herdeira da tradição da dança tanto europeia, como norte americana. Segundo Lepecki, embora seja do senso comum, a operação que alinha a dança com o movimento, enquanto *medium*, é um desenvolvimento histórico relativamente recente (COELHO, 2016, p. 82).

Pode dizer-se que, nesse ponto, Coelho de certa forma encontra o que foi falado sobre a existência de *Contact Improvisation* mesmo no *small dance* (cf. GIL, quando falamos da técnica de Steve Paxton), ou que há dança entre os corpos, mesmo antes do movimento. Pois há sempre a existência de um devir-terceiro-corpo, na relação entre dois corpos, como aqui há existência da dança antes mesmo do movimento, ou mesmo que o movimento não venha a acontecer, ou venha a acontecer em forma de não-movimento, pois o corpo em pausa também seria um corpo que dança, na medida em que contém em si uma potência de movimento no espaço. Dessa maneira, também é possível dizer, em concordância com o pensamento de Coelho - que cita Erin Manning - que seja um pensamento-dança.

Em *Relationscapes* (2009), Manning centra-se na ideia de pré-aceleração, na imanência do movimento a mover, para falar no modo como o movimento pode ser sentido antes mesmo de se actualizar, enquanto força virtual do movimento a tomar forma. A forma dinâmica de um movimento será o seu potencial incipiente, e os corpos, expressões dinâmicas do movimento na sua incipiência, que não terão ainda convergido para a sua forma final. Manning refere-se então a “corpos” enquanto puro ritmo plástico, propondo que nos desloquemos para uma noção de devir-corpo que seja um corpo sensível em movimento, um corpo que resista a pré-definições de subjectividade, ou de identidade. Um corpo que esteja envolvido num alcançar (num *reaching-toward*) recíproco, e que reúna o mundo mesmo enquanto “faz mundo”. Ora, estes corpos-em-formação são propostas para o pensamento em movimento. O pensamento aqui não será estritamente da mente, mas antes do corpo em devir. O pensamento nunca é oposto ao movimento: o pensamento move um corpo. Este movimento-com será duracional num primeiro momento, e a duração será o plano da experiência, no qual a finalidade expressiva ainda não tomou lugar. À medida que o pensamento se transforma em expressão, ele move-se através de conceitos em pré-articulação. A pré-articulação corresponde à pré-aceleração da linguagem. Ou seja, as percepções, as sensações, os sentimentos, as imagens e a tomada de forma de conceitos e de linguagens são, para Manning, eles próprios, pensamento e comunicação (Manning 2009) (COELHO, 2016, p. 91).

Dito isso, podemos pensar, sobre a relação improviso-coreografia, que eles podem, sim, se complementar, na criação cênica, já que, como percebemos, mesmo que uma dança seja improvisada do início ao fim, há aí também uma composição coreográfica, pois não há

como simplesmente não pensar. O corpo do bailarino já traz consigo uma potência de movimento, desde antes de expressar-se, pois é um corpo treinado, que carrega em si a semente de uma expressão marcada por experiências e sensações criadoras de signos. Independente dessa criação improvisada ser selecionada e organizada por um coreógrafo exterior à cena, ela já é, de certa forma, coreografada pelo próprio bailarino, no ato de dançar.

Não queremos, portanto, conceber uma ideia de que a dança coreografada não possa ser potencializadora de afetos. A questão que pertine a esse trabalho é de fato não permitir que a coreografia interfira de maneira a comprometer a organicidade do bailarino, pois o tema central dessa pesquisa é buscar uma dança viva e orgânica, um corpo em arte capaz de despertar afetos. Não se pode é cair na armadilha de uma coreografia puramente mecânica, que cristalice o bailarino, no nosso caso, a bailarina de Dança Oriental, fazendo com que ela se sinta amarrada a algo que está fora de si, fora do seu plano de imanência. Pois buscamos uma dança que, independente da maneira que se tenha dado o seu processo de criação, ritualize o momento presente e seja vivida no aqui e agora, assim como o teatro de Artaud.

4.4. O "aqui e agora": ritualizando e recriando o momento presente

O que faz com que o ator/bailarino esteja presente em cena? Acreditamos, de acordo com as discussões aqui trazidas, que seja a organicidade de um corpo vivo, porém extracotidiano. Mas a organicidade também está intimamente ligada à ideia de espontaneidade. Isso significa dizer que somente o improviso traz organicidade? Segundo Paulo Filipe Monteiro, improvisar é lidar com a surpresa e com o risco, e portanto com a presença e a organicidade. Para ele, quando somos surpreendidos, tornamo-nos presentes. Quando há perigo ou risco, estamos presentes e a nossa resposta é orgânica (MONTEIRO, *op. cit.*). Voltemos a falar um pouco mais sobre o improviso, já que ele é tão importante nessa questão.

O improviso voltou a aparecer em cena com as vanguardas artísticas do final do século XIX e início do século XX, com o Futurismo e o Dadaísmo por exemplo, mas foi relegada aos palcos alternativos. "As demonstrações *ao vivo* sempre foram usadas como arma contra os convencionalismos da arte estabelecida" (GOLDBERG, 2012, p. 7). O improviso, aqui, possui também um caráter de transgressão.

O Futurismo foi um movimento artístico cuja história começa em Paris, à época a "capital cultural do mundo", com a publicação do primeiro manifesto futurista, pelo italiano Filippo Tommaso Marinetti, no famoso jornal francês *Le Figaro*, em 1909 (Cf. GOLDBERG, *op. cit.*, p. 16). Mas no fim do ano de 1896, o francês Alfred Jarry já havia apresentado uma performance inusitada, absurda e burlesca, chamada *Rei Ubu*. A performance era centrada na figura de um ser com uma cabeça de cavalo em papelão presa ao pescoço. Haveria apenas um cenário - "pintado de forma a representar, nas palavras de um observador inglês, o interior e o exterior, e inclusive as zonas tórridas, temperadas e árticas ao mesmo tempo" -, e um cavalheiro vestido a rigor ergueria cartazes indicando as cenas. A personagem teria um tom de voz especial e os figurinos seriam simples, não indicando exatidão histórica. *Ubu*, o protagonista, com uma roupa em formato de pêra, declama a primeira fala da peça: *merdre*, escandalizando a platéia. Poucos anos depois, Marinetti apresenta, no mesmo teatro, a peça *Le Roi Bombance*, uma sátira à revolução e à democracia, que também causou grande agitação (Cf. GOLDBERG, *op. cit.*, pp. 16-17). Com sua peça *Poupées électriques*, na Itália, Marinetti consagrou a declamação como uma nova forma de teatro, que viria a tornar-se marca registrada dos futuristas nos anos que se seguiram. Em meio a um momento de convulsão política, Marinetti vociferava contra o culto da tradição e da comercialização da arte. Marinetti agregou pintores ao manifesto, que inauguraram, em 1911, em Milão, a primeira exposição coletiva de pintura futurista. Eles diziam que o espectador deveria viver no centro da ação reproduzida pela pintura e voltaram-se para a performance como o meio mais direto de obrigar o público a conhecer suas ideias (GOLDBERG, 2012, p. 19).

A performance garantia o desconcerto de um público acomodado. Dava aos seus praticantes a liberdade de serem, ao mesmo tempo, 'criadores', implantando um novo tipo de teatro artístico, e 'objetos de arte', uma vez que não faziam distinção entre a sua arte como poetas, pintores ou performers (GOLDBERG, 2012, p. 19).

Ao lado da publicação de diversos manifestos, o *café-teatro* torna-se o lugar ideal para a experimentação linguística e o encontro com o público. A ideologia do movimento envolve todos os planos da experiência: da arte à política, dos costumes à moral, onde Marinetti anuncia o nascimento de uma "beleza nova", "a beleza da velocidade", ligada ao mito da máquina e encarnada nos aspectos perturbantes da metrópole industrial. O dinamismo é a palavra chave da poética futurista (SPROCATTI, 2009, p. 163-164). Além disso, as performances futuristas eram marcadas pela variedade de linguagens artísticas e "toda uma gama de

estupidez e imbecilidade que arrasta a inteligência para as raías da loucura" (GOLDBERG, 2012, p. 21). O teatro de variedades obrigava o público a participar e destruía com o solene e o sublime, oferecendo uma performance do prazer (*idem*, p. 22). Os futuristas exploravam a música de ruído, executavam movimentos e danças mecânicas, colocavam em cena criaturas não humanas e apostavam na simultaneidade de acontecimentos em cena.

"Os futuristas devem ensinar todos os escritores e *performers* a desprezarem o público", dizia Marinetti em um de seus manifestos. De acordo com RoseLee Goldberg, os futuristas não queriam o aplauso, pois para eles era a vaia que indicava que o público estava vivo. Dessa maneira, usavam vários artifícios para enfurecer o público como vender o mesmo bilhete a duas pessoas ou pôr cola nos assentos, e - o que é importante ressaltar dentro do nosso tema - os artistas eram incentivados a fazer no palco a primeira coisas que lhes passasse pela cabeça (GOLDBERG, op. cit., p. 20). Ou seja, a improvisar.

O nascimento do Dadaísmo coincide com a abertura do Cabaret Voltaire, em Zurique, por Tristan Tzara e Hugo Ball, em 1916. Mas todos são unânimes em considerar que as obras executadas em 1913-14 por Marcel Duchamp e as telas contemporâneas de Picabia antecipam o que viria a afirmar-se teoricamente em 1918, com a publicação do primeiro manifesto dadaísta (SPROCCATI, 2009, P. 203). Aliás, a obra *Fonte*, o urinol de Duchamp, de 1917, é um dos maiores ícones deste movimento. Afirmou-se várias vezes que o pensamento dadaísta era niilista, capaz apenas de negar e nunca afirmar, mas na verdade, se deve recordar que as declarações provocatórias dos dadaístas eram também uma estratégia de exploração do escândalo, numa perspectiva não só poética mas também propagandística (Cf. SPROCCATI, 2009, p. 203). O que importava já não era desviar o curso de uma estética e de uma arte que se mantinham inseridas numa corrente historicamente confirmada, mas recriá-las através de processos que pareciam meramente destrutivos e autodestrutivos (*idem, ibidem*). O Dadaísmo tem suas raízes em certos locais especiais, destacando-se Zurique, Paris, Hannover, Colônia, Berlim, e depois Nova Iorque, e invadiu vários domínios da atividade artística, além das artes visuais. As suas ideias foram, para muitos artistas, fundamentais para outras experiências e abriram as portas para outros movimentos como o Surrealismo e a arte conceitual.

A anulação da legitimidade de toda a linguagem artística tradicional, a reinvenção da relação entre os objetos e as palavras adequadas para os definir, a 'anestesia' da obra de arte, a ironia corrosiva em relação aos estatutos que regem o mundo, a casualidade e o inconsciente como motores primeiros da criação artística, a adoção de técnicas combinatórias (como a colagem, o

assemblage, a fotomontagem) ou inventadas (o ready-made) ou, ainda, redescobertas numa nova função criativa (a fotografia off camera), são os elementos essenciais da atividade dadaísta, que teve suas expressões mais ricas na obra de Duchamp, Man Ray, Schwitters, Ernst e Picabia (SPROCCATI, 2009, p. 206).

Nessa época, a cidade de Munique, que era famosa por seus bares, cafés e teatro-cabarés, viu florescer personalidades excêntricas, como Frank Wedekind. Ele atuava em cabarés, quando se via sem dinheiro para produzir suas peças ou quando a censura o proibia de as encenar, realizando performances extremamente provocatórias (Cf. GOLDBERG, 2012, p. 63). Suas encenações "usavam e abusavam da licença concedida ao artista para ser um marginal, um louco à margem do comportamento normal da sociedade" e já usava instintivamente técnicas expressionistas na sua obra muito antes de o termo e de o movimento se tornarem conhecidos (*idem*, p. 65). O pintor e escritor austríaco Kokoschka foi outro artista da época, que pretendia afrontar a moral pública e o gosto da conservadora sociedade vienense. Apresentou uma peça de teatro ao ar livre, para a qual realizaram um ensaio onde os atores carregavam frases chave em tiras de papel, depois de o autor ter explicado os aspectos mais importantes da peça, com sons ritmo e expressão. Os atores, que rastejavam em volta de uma torre, realizavam uma atuação exagerada (incluindo pinturas no rosto dos atores para ilustrar os "nervos" dos personagens), o que mais tarde tornou-se marca registrada das técnicas expressionistas de representação (Cf. GOLDBERG, 2012, pp. 65-66).

Um dos principais nomes do Dadaísmo, Hugo Ball (que fugiu de Munique para a Suíça com sua esposa usando documentos falsos, tentando evitar os terrores da guerra), desejava uma oposição sistemática ao senso comum: "a regeneração da sociedade seria alcançada pela união de todos os meios e de todas as forças artísticas". Para ele, só o teatro poderia criar a nova sociedade, porém não era um teatro tradicional. Dizia que o teatro estava sendo esmagado pela guerra na Rússia e na Alemanha e que "a importância do teatro é sempre inversamente proporcional à importância da moral social e da liberdade civil". Ball estava impaciente para pôr em prática um novo tipo de arte:

Numa época como a nossa, em que as pessoas são agredidas diariamente pelas coisas mais monstruosas, sem que possam registrar as suas impressões, impõe-se o caminho da produção estética. Toda a arte viva, contudo, será irracional, primitiva, complexa: falará uma língua secreta e deixará documentos não edificantes, mas paradoxais (parte do texto de Ball para o Cabaret Voltaire, em 1916, *apud* GOLDBERG, 2012, p. 70).

É possível perceber que a ideia de teatro de Ball vai exatamente ao encontro da ideia de teatro de Artaud. Hugo Ball foi um dos fundadores do famoso *Cabaret Voltaire*, um café-cabaret no estilo dos estabelecimentos que haviam em Munique, reunindo um grupo de artistas e escritores com a ideia de um espaço para entretenimento artístico. Nele, todos os artistas eram convidados a apresentar seu trabalho, independente do estilo. O cabaré torna-se um espaço de expressão das emoções mais loucas. Não havia interesse em criar uma nova arte, mas recriar a partir de um material já formado. (Cf. GOLDBERG, 2012, p. 72). "Sob a pressão de ter de entreter um público diversificado, os artistas viam-se obrigados a estar incessantemente entusiasmados, receptivos às novidades e abertos às manifestações artísticas mais espontâneas". A declamação e a performance eram a chave para a redescoberta do prazer na arte (*idem, ibidem*). Uma das mais emblemáticas apresentações no Cabaret Voltaire era a dos versos e poemas simultâneos, assim definidos por Ball:

Um recitativo contrapontístico no qual três ou mais vozes falam, cantam, assobiam, etc; ao mesmo tempo, de modo que o conteúdo elegíaco, humorístico ou bizarro da peça, se dá a conhecer através dessas combinações. Nesta poesia simultânea, exprime-se poderosamente a qualidade intencional de uma obra orgânica, e o mesmo se pode dizer de sua limitação pelo acompanhamento. Os ruídos (um *rrrr* arrastado por minutos ou estrondos, sirenes, etc.) têm uma energia superior à voz humana (Ball *apud* GOLDBERG, 2012, p. 73).

Na história das vanguardas, sempre que determinada escola artística parecia ter chegado a um impasse, os artistas recorriam à *performance* para destruir categorias e apontar novas direções (GOLDBERG, *op. cit.*, p. 8). Para a autora, a *performance* situou-se, no século XX, no primeiro plano das atividades de ruptura com as tradições, sendo ela, "a vanguarda da vanguarda" (*ibidem*).

Os manifestos da performance, desde os futuristas até os nossos dias, representam a expressão de dissidentes que têm procurado outros meios de avaliar a expressão artística no cotidiano. A performance permite comunicar diretamente com um grande público e escandalizar os espectadores, obrigando-os a reavaliar os seus conceitos de arte e a sua relação com a cultura. Por seu lado, o interesse do público por tal meio de expressão artística, sobretudo na década de 1980, provém de uma aparente vontade de ter acesso ao mundo da arte, de se tornar espectador dos seus rituais e da sua comunidade diferenciada, de se deixar surpreender pelas criações inusitadas e sempre transgressoras destes artistas (GOLDBERG, 2012, pp. 8-9).

Assim, movimentos como o Futurismo e o Dadaísmo, entre outros, abriram os caminhos que levaram ao surgimento daquilo que conhecemos hoje como performance e que

ganhou grande expressão na segunda metade do século XX. "O universo da performance é o da *live art*, havendo uma relação histórica com outros movimentos, como o futurismo italiano, o teatro da Bauhaus, o *cabaret* dadaísta, os manifestos cênicos surrealistas, e, mais recentemente, com o *happening*" (COHEN, 2009, p. 139). Enquanto o teatro clássico, calcado numa organização aristotélica, se apóia numa forma mais apolínea, a performance, assim como uma parte do teatro, de acordo com Renato Cohen, possui um caráter dionisíaco (COHEN, 2009, p. 41). Para Monteiro, a *performance art* contém os princípios artaudianos de teatro:

No seu teatro da crueldade, Artaud foi precursor da prática e da teoria da *performance art*, que, a partir dos anos 60, acentuará a procura de alternativas cênicas ao pensamento representativista (seja ele realista ou simbólico) e dualista (realidade *versus* representação), defendendo a presença. É um projeto difícil, na era do simulacro e da cópia (da ausência) e na área do espetáculo. E é um projeto arriscado, porque procura redefinir o teatro mas também as outras artes, a própria arte, a própria cultura (MONTEIRO, P., 2010, p. 283).

O autor diz que, com os *happenings* e as performances, vai acentuar-se o paradigma da orgia e, a nível de pensamento, uma tendência vitalista, que radica no corpo para pensar a performance como puro devir permanente, oposto à mimese, à representação, ou à reflexão" (MONTEIRO, P., 2010, p. 271), encontrando o ideal artaudiano de teatro. De acordo com Artur Matuck (*in* COHEN, 2009, p. 15), a partir dos anos 1950, começou-se a valorizar, nas artes, o momento da criação, e não só a obra final. Com o surgimento de pinturas performáticas e da *body art*⁹², desloca-se o ponto focal do produto para o processo. O corpo passa a ser o suporte artístico. Foca-se, portanto, na ação, no acontecimento.

A performance está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte: a *live art*. A *live art* é a arte ao vivo e também arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado. (...) A ideia é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de 'espaços mortos', como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição 'viva', modificadora (COHEN, 2009, p. 38).

É na verdade um movimento dialético, pois ao mesmo tempo que se dessacraliza a arte, por outro lado se ritualiza atos comuns do dia-a-dia, como acontece também na música e na dança, com John Cage, Merce Cunningham, Isadora Duncan, entre outros. É um

⁹²O artista é sujeito e objeto da sua arte. Ele mesmo se coloca como escultura viva.

movimento de "entropização" da arte, segundo Cohen, sendo o grau de entropia a medida da desorganização e maior liberdade de criação. Nos termos deste trabalho, seria a medida do elemento dionisíaco e do corpo-sem-órgãos. Mas é interessante perceber que a *live art*, apesar de buscar uma aproximação entre a vida e a arte, não se trata de uma tentativa de representação do real. Todo movimento "realista" diverge da ideia de *live art*, pois o realismo pretende "representar" um objeto da forma mais fiel possível, enquanto a *live art* pretende uma reelaboração do real, não uma representação (Cf. COHEN, *op. cit.*, p. 39).

É interessante o paradoxo colocado por Cohen, em relação à ideia de representação: quando mais um ator "entra" na personagem e mais real tenta fazer essa personagem, mais reforça a ficção e, portanto, a ilusão. Quanto mais ele se distancia, "representando" a personagem e não tentando vivê-la, mais ele quebra com a ilusão (COHEN, 2009, p. 97). É na passagem da representação, para a atuação - menos deliberada, com espaço para o improviso, para a espontaneidade - que caminha a *live art*, com o *happening* e *performance art*.

É nesse limite tênue também que vida e arte se aproximam. À medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto, e portanto para o vivo, pois a vida é sinônimo de risco. (...) Na performance há uma acentuação muito maior do instante presente, do momento da ação (o que acontece em tempo real). Isso cria a característica de rito, com o público não sendo mais espectador, e sim, estando numa espécie de comunhão. A relação entre o espectador e o objeto artístico se desloca então de uma relação precipuamente estética para uma relação mítica, ritualística, onde há um menor distanciamento psicológico entre o objeto e o espectador (COHEN, 2009, pp. 97-98).

Um dos movimentos surgidos a partir dessas ideias é o *happening*, que ganha expressão nos anos 1960, quebrando com as convenções e formalismos que limitam a linguagem cênica. Essa época é marcada pela *contracultura* e pelo movimento *hippie*, abrindo espaço para experimentações cênicas. A palavra *happening* significa "acontecimento", "ocorrência", "evento". E nele incluem-se manifestações de várias mídias, como artes plásticas, teatro, *art-collage*⁹³, música, dança, etc. Cohen acredita que "é clara a identificação entre a atitude dos surrealistas, nos anos 20, e os futuros *happenings*, dos anos 60" (COHEN, *op. cit.*, p. 42).

⁹³"Collage describes both the technique and the resulting work of art in which pieces of paper, photographs, fabric and other ephemera are arranged and stuck down onto a supporting surface" (extraído do site www.tate.org.uk).

O *happening*, que funciona como uma vanguarda catalisadora, vai se nutrir do que de novo se produz nas diversas artes: do teatro se incorpora o laboratório de Grotowski, o teatro ritual de Artaud, o teatro dialético de Brecht, as novas expressões de Martha Graham e Yvonne Rainier, para citar alguns artistas (COHEN, 2009, p. 44).

O trabalho do artista de performance, segundo Cohen, é basicamente um trabalho humanista, visando libertar o homem de suas amarras condicionantes. Resgata a ideia da arte pela arte, ao trilhar o caminho do princípio do prazer (fluxo criativo e processo de atuação dionisíaco). Utiliza desde o Teatro da Crueldade até elaborados truques sígnicos. (*idem*, p. 45). O *happening* deu lugar à espontaneidade, à surpresa, à participação, ao deixar acontecer.

Não é sem motivo que o Living Theatre, que tem seu processo de criação centrado nos *happenings*, é um dos grupos que melhor concretiza o "teatro artaudiano". No *happening* se realiza outra idéia de Artaud, ou seja, de um teatro que incorpore a vida e não seja somente auto-referente (caminhando em cima de si mesmo). No *happening* esta incorporação acontece ao extremo — magia, rituais terapêuticos, plástica, estética de vanguarda, luta de classes etc. — tudo é absorvido. Da mesma forma, no processo de atuação não existe uma limitação estético-qualitativa para alguém atuar. O processo é anárquico. Cada um pode subir ao palco e 'dar o seu recado' (COHEN, 2009, 133)

Cohen acredita que na performance existiriam duas formas cênicas básicas: a forma estética, que implica o espectador, e a forma ritual, em que o público tende a se tornar participante, em detrimento de sua posição de assistente (COHEN, 2009, p. 29).

O caminho das artes cênicas passa a se aproximar das artes plásticas e, a partir dos anos 70, partindo-se para experiências mais sofisticadas e conceituais, incrementando o resultado estético, passa a surgir o que vai se chamar *performance art*. A *performance art* lida diretamente com a não repetição, ela vive apenas no presente. Assim como o *happening*, é um evento marcado pelo acontecimento aqui e agora. Portanto, irrepetível nesse sentido. Porém, a *performance art* traz algumas diferenças em relação ao *happening*.

Na passagem para a expressão artística *performance*, uma modificação importante vai acontecer: o trabalho passa a ser muito mais *individual*. É a expressão de um artista que verticaliza todo seu processo, dando sua leitura de mundo, e a partir daí criando seu texto (no sentido sígnico), seu roteiro e sua forma de atuação. O *performer* vai se assemelhar ao artista plástico, que cria sozinho sua obra de arte; ao romancista, que escreve seu romance; ao músico, que compõe sua música (COHEN, 2009, p. 100).

Constata-se também, na *performance art*, um aumento da esteticidade, onde o *happening* se aproxima mais de um modelo de teatro mítico enquanto a *performance art* de um modelo estético. No entanto, ambos são movimentos de contestação, tanto no sentido ideológico quanto formal e se apóiam na live art, no acontecimento, em detrimento da representação-repetição, e no signo visual em detrimento da palavra (Cf. COHEN, *op. cit.*, 134-135). Também há, segundo Cohen, uma diferenciação em relação ao público:

A possibilidade de intervenção do público numa *performance* é muito menor que no *happening*. Nos *happenings* do Living Theatre, de John Cage, Allan Kaprow e outros, o prosseguimento e o término do *happening* dependiam exatamente do público. Na *performance*, trabalha-se com o jogo dialético *performer* x personagem, tempo real x tempo ficcional, mas é menos comum ou imprevista esta abertura para o público (COHEN, 2009, p. 138).

Em relação à *performance art*, o *happening* proporcionaria mais improvisação e menos estruturação:

O *performer* em relação ao praticante do *happening* necessitará de uma maior habilidade de artista para "segurar a cena". Justamente porque no *happening* não havia esse sentido de "cena", de "espetáculo", o condutor deste funcionava mais como um xamã, um catalisador, um mestre de cerimônias do ritual. A participação do público diminuía sua responsabilidade enquanto atuante — a ênfase do trabalho se dava na elaboração dos *sketches* e na habilidade de improvisar diante de situações imprevistas. Na *performance* esse "improviso" é muito menor. O *performer* tem que colocar algum preciosismo de artista em cena, seja sua habilidade gestual, seja uma habilidade de compor quadros visuais, seja uma voz surpreendente (COHEN, 2009, p. 138).

Acreditamos, porém, que tanto *happening* como *performance art* conteriam princípios artaudianos de atuação, pois, ao mesmo tempo que Artaud preconiza o ritual e o ator-xamã, que seria característico do *happening*, ele também ressaltava a importância da produção dos signos, através de uma habilidade e preciosismo que encontramos na *performance art*. Sendo ambos, como já foi falado, frutos de uma (r)evolução artística com raízes nas vanguardas do fim do século XIX e início do século XX, onde as formas tradicionais de expressão artística foram questionadas, a figura do atuante foi colocada no centro da obra e ideias como colagem, simultaneidade, contradição e não linearidade ganharam força. Para Cohen, a ideia de interdisciplina para chegar numa arte total, aparece na *performance* como uma proposta reversa à de *Gesamtkunstwerk* de Wagner. Nele, o processo de uso de várias linguagens é harmônico, numa plástica que compõe um espetáculo total. Enquanto na *performance*, a

mistura de linguagens não se dá de forma harmônica ou linear e sim por justaposição, colagem (*idem*, p. 50). A ideia de colagem na performance, resgata, através do processo de livre associação, a sua intenção mais primitiva, mais fluida, propiciando a liberação das 'potências vitais do homem' artaudianas (Cf. COHEN, 2009, p. 62). O autor ressalta, porém, que na performance é possível que se tenha espontaneidade e liberdade de execução (sem um fim previsto, por exemplo) e também "espetáculos" altamente formalizados e deliberados (com roteiro estabelecido). Dessa forma, como nos lembra Goldberg, apesar das tentativas de encontrar uma definição exata, o conceito de performance é de difícil delimitação, já que se trata de uma expressão artística que agrega diversos estilos, formas de atuação e diferentes linguagens cênicas:

A história da performance no século XX é a história de um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas insatisfeitos com as limitações das formas mais estabelecidas e decididos a pôr a sua arte em contato direto com o público. Por esse motivo, sempre teve uma base anárquica. Devido à sua natureza, a performance dificulta uma noção fácil ou exata que transcenda a simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas. Qualquer definição mais rígida negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois os seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e meios como material - literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, película, slides e narrações -, utilizando-os nas mais diversas combinações. De fato, nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada performer cria a sua própria definição através dos processos e modos de execução adotados (GOLDBERG, 2012, p. 10).

No teatro contemporâneo, o ator possui características que se confundem com as do *performer*:

O ator contemporâneo já não é encarregado de mimar um indivíduo inalienável; já não é um simulador, mas um estimulador, ele 'performa' suas insuficiências, as suas ausências, a sua multiplicidade. Também já não é obrigado a representar uma personagem ou uma ação de maneira global e mimética, como uma réplica da realidade (VITTORI, 2013, p.12).

Cohen cita como exemplo o trabalho de alguns grupos de teatro contemporâneo, que trazem características de *performance art* e *happening* e trabalham com um processo democrático de criação, não vertical:

A estrutura desses grupos alternativos se organiza em torno de um criador que responde pelos papéis de encenador, diretor e às vezes ator. É o caso de Julien Beck e Judith Malina no Living Theatre, Joseph Chaikin no Open Theatre, Bob Wilson na Byrd Hoffman Company, Richard

Foreman no Ontological-Historical Theatre e tantos outros. No Brasil, o Teatro Oficina com José Celso Martinez Corrêa segue uma estrutura semelhante. Ao contrário do teatro comercial, onde a verticalização do processo criativo é hierárquica e autoritária, no teatro alternativo vão ter acesso a esse 'espaço vertical' as mesmas pessoas que participam do processo inteiro (COHEN, 2009, p. 99).

Ou seja, a partir das vanguardas, não só teatrais, mas artísticas num sentido global, que romperam com os moldes clássicos de representação, o que culminou com o surgimento e crescimento de movimentos como a *performance art* e o *happening*, propiciou-se o surgimento de outras formas de expressão, incluindo o improviso, que voltou a ganhar força nas artes cênicas. E, com ele, também a ideia de ritual. Ritual no sentido de um acontecimento presente envolvendo ator e espectador, no sentido de imprevisibilidade e envolvimento. Tais acontecimentos tendem a criar uma atmosfera capaz de movimentar afetos e gerar ações orgânicas. Há um sentido de surpresa e de comunhão, na qual veremos luzir a expressividade de corpos relacionais.

4.5. Corpo relacional, corpo expressivo

Até o momento, percorremos esse caminho em busca de respostas para encontrar um corpo mais orgânico e afetivo. Vimos como o mestre francês Antonin Artaud propõe um atletismo afetivo dentro da sua noção de Teatro da Crueldade; procuramos entender o seu corpo-sem-órgãos e as interpretações filosóficas de Deleuze e Guattari; passamos brevemente por alguns métodos de treinamento de ator, nomeadamente os de Grotowski, Barba, LUME e Peter Brook; analisamos os conceitos de Dionísio e Apolíneo e suas relações com o improviso e o rigor, traçando um pequeno paralelo entre os teatros do Oriente e do Ocidente; pensamos sobre algumas das técnicas de improvisação e coreografia na dança e no teatro; e percebemos de que modo a *performance* e a *live art* - através do *happening* e da *performance art* se relacionam com os princípios artaudianos de teatro e com os conceitos e paradoxos decorrentes dele. E com isso, entendemos que um corpo relacional, um corpo que comporta em si a potência do devir, um corpo heterogêneo, composto por multiplicidades e que está em constante mudança, é um corpo que produz afetos e tende a construir uma atuação orgânica. Sendo assim, se o corpo que produz afetos se torna um corpo mais expressivo, que expressão é essa que diferencia o corpo de um atleta afetivo dos demais?

Acreditamos que, assim como o movimento *receptivo*, do corpo *subjétil*⁹⁴ de Ferracini, a relação entre afeto e expressão se dará da mesma forma *bi-transitiva*, como o ator do LUME nos diz. Ferracini diz que o que o ator oferece ao público é a *flor*. Mas que há um longo processo para semear e colher essa flor e então oferecê-la ao público. Portanto há uma trajetória de treinamento intenso para se criar aquele corpo-em-arte que iremos oferecer ao espectador. A flor encontra-se na poesia do nosso corpo revelado de maneira orgânica, intensa e expressiva. Sendo portanto, uma via de mão dupla, na qual um corpo mais expressivo afeta os outros corpos, e afetando, é afetado de volta, em um ciclo relacional que gera expressão mais intensa. Esse corpo intenso, orgânico e expressivo é esse corpo que Artaud propunha. É um corpo que não está seguro nos limites da representação de algo exterior ou anterior. É um corpo frágil porque se renova constantemente, que está sempre diante da sua própria destruição, um corpo da crueldade. Este é o corpo capaz de gerar uma flor, de produzir algo, ao contrário de um corpo inerte, um corpo que nada gera.

Artaud abomina o que ele chama de cultura inerte, que é a cultura “construída” sobre o terreno sólido do fundamento, da representação. Assim como ele abomina esse teatro que encontrou segurança na palavra, no texto. Ele abomina essa idéia falsa de segurança, que é a própria modernidade estabelecida sobre conceitos científicos, onde o que não é passível de representação não existe ou é exceção (COPELIOVITCH, 2007, p. 5).

Rejeitando as ideias pré estabelecidas, Artaud propõe assim "um *teatro alquímico*, um teatro em que haveria uma troca energética tal entre ator e espectador, que ambos terminariam o processo obrigatoriamente transformados" (COPELIOVITCH, 2007, p. 11). Ou seja, ele pretende um teatro de modelo mítico e ritual, pois propõe uma comunhão entre ator e espectador que leve à transformação. "O que se busca é a transformação, e qualquer transformação é perigosa, pois tira o ser humano de seus condicionamentos, apresenta a ele o novo, o desconhecido" (*idem, ibidem*).

Acreditamos assim, que a noção de corpo relacional e, conseqüentemente, de teatro relacional, possa gerar um corpo-em-vida, expressivo e extracotidiano, que estará envolvido em uma dinâmica que é a de exposição das suas entranhas, desprendimento das doxas, rompimento com os padrões de movimento e convenções sociais, e conseqüente abertura e escuta do meio. Nessa escuta, o corpo é afetado por todos os impulsos e estímulos presentes

⁹⁴ Corpo que é ao mesmo tempo sujeito e objeto. Vide FERRACINI 2010 [2003], 2012(a) e 2013.

nessa atmosfera "transportadora" de afetos e sensações. O corpo do ator/bailarino é assim afetado pelo espaço e pelo espectador e, dessa maneira, cria-se nele algo que possa oferecer de volta ao público, que por sua vez é afetado por esse atuador afetivo, e assim sucessivamente, gerando potências capazes de produzir devires infinitos, numa relação que é cada vez mais intensa e nunca termina. Tudo afeta e é afetado, e, ritualizando o momento presente, criam-se e recriam-se territórios nessa dinâmica do porvir e da variação contínua. Ousamos dizer que esse processo nunca termina, porque mesmo depois que o espetáculo ou a performance acaba, os corpos seguem se transformando, posto que foram afetados de maneira irreversível.

PARTE III - Desdobramentos e espelhamento dos conceitos anteriores na Dança Oriental

You are not following the music! You are transmitting it!

You are the music! ("Morocco" DINICU, 2011, p. 166)

1. Onde foi parar a nossa afetividade?

Também no contexto da Dança Oriental se fala bastante em organicidade. Arriscamos dizer que todos os artistas cênicos comprometidos com o seu trabalho gostariam de buscar uma presença *dilatada* no palco, uma presença, de fato "presente". Mas o que é necessário para que a Dança Oriental tenha uma expressividade que venha, de fato, a ser um espetáculo vivo, apresentando um corpo-em-arte? Do que a Dança Oriental precisa de fato para ser uma dança expressiva?

Este trabalho procurou, até o momento, dissecar alguns conceitos observados no teatro a partir de Artaud e de outros teóricos, através de uma filosofia comum onde a figura do ator (atuador) tenha uma grande importância cênica. Percebemos, através desse estudo, que muitos atores, diretores e criadores de hoje perseguem essa ideia de um teatro que não seja apenas uma imitação do cotidiano, e sim uma experiência relacional que envolva ator e espectador numa vivência "mágica".

Mas de que maneira, afinal, poderíamos aplicar esse ideal de teatro na prática da Dança Oriental? Como fazer do(a) bailarino(a) de Dança Oriental, um atleta afetivo, potencializador de alegrias spinozanas?

É certo que nenhuma bailarina, ao menos dentre as Ocidentais, nasceu e cresceu executando passos típicos de *Raqs Sharqi*, *Baladi* ou *Shaabi*. Não é o costume nas famílias. Não estamos acostumados desde pequenos aos ritmos árabes, à escala musical árabe, diferente da nossa. Além disso, nosso corpo está "formatado", como vimos, de uma maneira diferente –

Ocidental. Portanto, ao decidir aprender uma Dança Oriental, seja ela Árabe ou não - mas é dela que falamos neste trabalho -, precisamos ter contato tanto com a sua técnica quanto com a sua cultura.

Nas aulas de Dança Oriental, começaremos a ter contato não só com os passos e as diferentes movimentações dessa dança, mas também com ritmos, instrumentos musicais, folclore, costumes e outras questões que envolvem a cultura Árabe. Quanto à técnica, aprenderemos passos básicos, aqueles de menor complexidade, e, com o passar do tempo, incorporaremos passos mais elaborados, através de sobreposições e, futuramente, de fusões.

Os passos básicos são fundamentais na formação da bailarina, e não devem ser "atropelados", no afã de se chegar ao próximo nível. Os passos básicos correspondem às bases da Dança Oriental. Como vimos no primeiro capítulo, a Dança Oriental, nas suas origens, era uma dança simples, passada através das gerações dentro de tribos ou aldeias. As grandes bailarinas que são reconhecidas como protagonistas da chamada Era de Ouro, possuíam um repertório de passos não muito vasto. Não que eles fossem simples, pois cada uma dessas *Divas* deu o seu toque pessoal, tornando o passo em si exclusivo e complexo, para quem deseja aprendê-los. Muitos desses movimentos conhecemos hoje pelos nomes das bailarinas, por exemplo, o *shimmie vertical*, que todos conhecem como "shimmie Souheir Zaki", ou o *encaixe pélvico com shimmie*, conhecido como "passo Mona Said", entre outros. Mas bailarinas como Fifi Abdo, lenda viva do Egito, utilizavam pouca variação de passos, executados com precisão e limpeza, e se tornaram consagradíssimas. Até hoje Fifi dá workshops pelo mundo. E o que ela mais faz no seu curso é falar. Por que é necessário falar tanto? Por que mestras como a egípcia Raqia Hassan dispense horas dos seus cursos para falar sobre como não se distanciar da Dança Oriental? Porque hoje em dia, com o número assombroso de bailarinas Ocidentais dançando Dança Oriental profissionalmente, parece que a dança está sendo modificada de maneira a se distanciar daquilo que é praticado pelos árabes nos contextos familiares, festivos etc. "*Too many western dancers present all sorts of things as 'authentic' Middle Eastern that have as much connection to real Raqs Sharqi/Oryantal as a cat has to a camel. The uninformed believe them*"⁹⁵ (DINICU, 2011, p. 157).

⁹⁵ "Muitas bailarinas ocidentais apresentam toda a sorte de coisas como autênticas do Oriente Médio que tem tanta conexão com o *Raqs Sharqi/Oryantal* quanto um gato tem com um camelo. Os desinformados acreditam nelas" – tradução desta autora.

A fala da autora pode soar, para muitas estudiosas da Dança Oriental hoje, como algo radical e conservador. E muitos podem argumentar que é impossível e até contraditório querer preservar as raízes ou a essência de uma dança tão antiga quanto essa, pois a arte está sempre em movimento. No entanto, utilizando como referência os estudos de Marcia Dib, Mestra em cultura Árabe pela Universidade de São Paulo, a questão relevante e que de fato pretendemos preservar é o respeito à cultura e reconhecimento das peculiaridades presentes na música e na dança Árabe, especialmente naquilo que os Árabes denominam de “sinceridade emocional” (*siqd*, em Árabe), o “espírito Oriental” (*ruh sharqiyya*, em Árabe) e a “capacidade de levar ao êxtase” (*Tarab*, em Árabe). Por exemplo, no caso música:

Seria a sinceridade emocional que separa um cantor (mughanni) de um verdadeiro artista (mutrib). (...) Caso se perceba que um artista canta sobre o amor mas na verdade é “mímico do verdadeiro amor”, acaba sendo acusado de falta de sinceridade emocional por exemplo. (...) [E] a sinceridade está intimamente ligada ao artista imbuído de “espírito Oriental” (DIB, 2009).

Segundo a mesma autora, se o artista for sincero consigo mesmo e estiver disponível ao estado correspondente a cada momento, é possível que sua ligação com o público seja tal que produza o *Tarab*, um prazer estético profundo - ressaltando que a participação do público é ingrediente chave na cultura do *Tarab* (*idem, ibidem*). O mesmo se verifica na dança Árabe. A preservação desses três elementos deve ser chave para a atuação da bailarina de Dança Oriental.

É possível perceber que os passos básicos, que são *signos* da Dança Oriental no mundo inteiro, estão sendo deixados de lado, em favor das fusões e novidades. Mas a ideia é que para se ganhar o novo, não é preciso rejeitar o antigo. O ideal é poder agregar sem perder a sua forma original. “*It’s not necessary to reject the old in order to have the new, but in a lot of areas they seem to be deliberately throwing out the traditional. We do not want those skills to disappear*”⁹⁶ (DINICU, 2011, pp. 24-25). A bailarina Morocco chama esse fenômeno de “McDonaldização” da Dança Oriental: por exemplo, os véus *Isis Wings*, o *ATS (American Tribal Style)*, dentre outros “números de dança” apresentados hoje inclusive nos palcos do Oriente são invenções americanas. Além disso, ela afirma que os Ocidentais supõem erroneamente que o *Ballet* influenciou necessariamente todas as outras danças:

⁹⁶ “Não é necessário rejeitar o velho para se ter o novo, mas em muitas áreas eles parecem estar deliberadamente jogando o tradicional fora. Nós não queremos que essas habilidades desapareçam” – tradução desta autora.

Oriental dance existed well before the early version of ballet got to Paris, so the reverse is closer to the truth. Even before, oriental arms influenced many court dances of the post-Crusades era. Ballet's *arabesque* came from what they thought was an Eastern move, which is why it is called *arabesque*⁹⁷ (DINICU, 2011, p. 148).

De acordo com esta autora, a fundadora do famoso Cassino Ópera no Cairo, Badia Masabni, não foi influenciada pelo *Ballet*, e sim pelo *Ballroom dance*, que estava em alta naquela época. Mesmo o grande coreógrafo egípcio Mahmoud Reda, que criou com sua trupe de bailarinos versões assumidamente teatrais do que seriam as danças folclóricas árabes, relata que, contrariamente ao que muita gente pensa, suas coreografias não incluem técnicas de *ballet* clássico e sim de danças de salão, derivadas de sua paixão pelos filmes musicais hollywoodianos, com Fred Astaire e Gene Kelly. Além disso, muitos de seus dançarinos masculinos possuíam técnicas de ginástica, porque ele próprio possuía esse tipo de treinamento. Ainda assim, o que Reda apresentava no palco não pode ser confundido com Dança Oriental, pois é na verdade o que Morocco chama de “theatre folk *tableaux*”⁹⁸.

Assim como a bailarina Morocco, com mais de 50 anos de pesquisa intensa na dança e cultura do Oriente Médio, também não condenamos aqui o uso desses novos instrumentos e estilos na dança, porém há que se ter cuidado ao dizer que se trata de Dança Oriental, ao menos no que se refere a afirmar que essas fusões e truques cênicos seriam genuinamente Árabes, pois não são. É desejável, inclusive, que, ao se levar ao palco esses shows de variedades, se esclareça anteriormente, que o que será apresentado não é somente Dança Oriental, pois o público leigo muitas vezes deixa o local com a sensação de não saber ao que é que acabou de assistir, e muitas vezes desapontado.

*I accept lots of variations in my field as theater, as long as they are presented as such and not called authentic. I respect and admire Mahmoud Reda, a consummate artist, who always describes his theater dance creations as inspired by elements of Egyptian life, and folk mores – not as totally folkloric*⁹⁹ (DINICU, 2011, p. 156).

⁹⁷ “A Dança Oriental existia bem antes de o *Ballet* chegar a Paris, então o contrário está mais próximo da verdade. Mesmo antes, os braços orientais influenciaram muitas danças da corte da era pós-Cruzadas. O *Arabesque* do *Ballet* veio do que eles julgavam ser um movimento oriental, por isso mesmo que é chamado de *Arabesque*” – tradução desta autora.

⁹⁸ Conforme pesquisa de Morocco, vide (DINICU, *op. cit.*, páginas 41, 50 e 150).

⁹⁹ “Eu aceito muitas variações no meu campo como teatro, contanto que elas sejam apresentadas como tal, e não chamadas de autênticas. Eu respeito e admiro Mahmoud Reda, um artista consumado, que sempre descreve

Em função dessa falta de esclarecimento, muitas estudantes não Orientais pressupõem que tudo que é feito por alguém “de lá” – dos países do Médio Oriente – é autêntico e deve ser imitado. E ao mesmo tempo, as próprias bailarinas árabes, que servem de referência para a maior parte das estudantes, também tomam muita liberdade de criação na Dança Oriental¹⁰⁰.

Then what's authentic? It's more than just correct movement technique, costuming and proper music. It is naturalness, an instinctive response to the music, appropriate feeling, readily recognizable, even by those who are not part of the culture. Things do not have to be watered down, spiced up or changed to suit the Western audience. It is being the music, versus trying to follow it or be clever: Americans¹⁰¹ tend to think in terms of 'bigger, faster, harder, stronger', and often overdance the music, almost beating it to death. Authentic is when people of that ethnic background recognize what is done from music, movement, style and costume choice and can readily identify with it. I can claim primary right to it because I learned it the same way natives do: by in-culture, in home assimilation from native friends and their relative¹⁰² (DINICU, 2011, p. 157).

Além disso, existe a questão do “self-orientalism”, que faz com que o próprio povo árabe, incluindo a classe artística, deseje ocidentalizar as suas expressões de arte em detrimento da manutenção da tradição, porque o que vem do Ocidente “só pode ser melhor”. Muitos nativos do Oriente Médio e África têm vergonha de suas danças folclóricas, com medo que o resto do mundo vá jugá-los “atrasados”. Eles querem ser vistos como modernos, iguais ao Ocidente, então muitas vezes não se interessam em promover suas próprias danças

suas criações de danças teatrais como inspiradas por elementos da vida Egípcia e costumes populares” – tradução desta autora.

¹⁰⁰ Embora Morocco ainda julgue aceitável quando essas criações vêm de bailarinas nativas, já que elas fazem isso com mais consciência e conhecimento (p. 157).

¹⁰¹ A autora cita como exemplo as bailarinas norte-americanas, já que ela vive nos Estados Unidos, mas devemos incluir aqui muitas, senão a grande maioria, das bailarinas ocidentais – tanto européias quanto latino americanas, especialmente as Russas, Ucrânicas, Argentinas, Mexicanas e Brasileiras, que têm uma expressão enorme no mercado da Dança Oriental atual – e até as chinesas, cujo número está crescendo exponencialmente.

¹⁰² “Então o que é autêntico? É mais do que apenas técnica de movimentos correta, figurino e música apropriados. É naturalidade, é resposta instintiva à música, sentimento apropriado, facilmente reconhecível, mesmo por aqueles que não são parte da cultura. As coisas não precisam ser diluídas, temperadas ou mudadas para atender o público ocidental. É ser a música, ao invés de tentar de segui-la ou ser inteligente: Americanos tendem a pensar em termos de maior, mais rápido, mais difícil, mais forte, e frequentemente dançam mais que a música, quase espancando-a até a morte. Autêntico é quando as pessoas daquele background étnico reconhecem o que é feito em termos de música, movimento, estilo e escolha de figurinos e podem rapidamente identificarem-se com aquilo. Eu posso reivindicar esse direito primário porque eu estudei da mesma maneira que os nativos: dentro da cultura, dentro das casas com amigos nativos e seus parentes” – tradução desta autora.

tradicionais (Cf. DINICU, op. cit., p. 107). Esse mesmo “auto-orientalismo” que faz com que a dança ganhe um aspecto ocidentalizado e modernizado, também contribuiu para o grande preconceito em torno dela, já que a visão dos colonizadores sobre ela sempre foi uma fantasia relacionada à sedução. Felizmente, segundo a autora, está nascendo uma consciência no sentido de perceber que essas danças são mais variadas, complexas, ricas e maravilhosas na sua forma verdadeira do que na sua variação fantasiosa orientalista (*idem*, p. 108). Mas ainda há bastante falta de informação, preconceito, divulgação de conceitos equivocados e mal entendidos no meio da Dança Oriental e folclore Árabe.

É por isso que, nesse ponto, faz-se um paralelo com a busca de Artaud, no sentido de recorrer aos primórdios, para compreender melhor o sentido das danças Árabes. Buscar a magia que nos levou a conhecer uma dança de uma cultura tão antiga e distante. O rigor, aqui, é no sentido de sermos rígidos no estudo das bases da dança, no estudo aprofundado do seu contexto cultural e musical e não somente criar uma relação superficial de repetição de sequências de passos. Daí também poderíamos pensar numa relação com a etnocenologia e a Antropologia Cultural de Barba.

Como vimos, a crença é a de que os movimentos de ventre estejam ligados à feminilidade, à fertilidade, à preparação para o parto, ao nascimento, à geração de vida, assim como muitos rituais de antigos povos estavam ligados à fertilidade da terra, à boa colheita e assim por diante. Os movimentos de quadril têm relação com o despertar da energia criadora, com a força da *Kundalini*, o poder do desejo puro dentro de nós, energia que expande a consciência: "O fluxo da Kundalini é liberado a partir do chakra do umbigo e sobe até o chakra da coroa, acima do topo da cabeça; aí a energia começa a descer, passando pelos chakras até a base da nossa coluna. Depois de alcançar o chakra raiz, ela volta para o centro do umbigo"¹⁰³. Grotowski fala que o fluxo energético do ator deve partir da coluna vertebral para as extremidades do corpo. Ana Caldas Lewinsohn, fala sobre a importante utilização os oitos (infinitos) de quadril no treinamento do LUME, exatamente da mesma maneira como são usados na Dança Oriental. É uma questão de sensibilização corporal:

O aquecimento sensível se dá pela pesquisa de diversos movimentos de oitos e infinitos com o corpo. Oito no quadril, para frente, para trás, para os lados, nas diagonais, infinitos desenhados

¹⁰³retirado de "Kundalini é o poder do desejo puro". Cura e Ascensão - Formação da Egrégora e Iniciação para a Quinta Dimensão, em www.curaeascensao.com.br, acessado em 17.11.17.

pelo corpo, pequenos e grandes, ondulações na coluna. Depois de exercícios fortemente repetitivos de fortalecimento dos músculos, nos quais os corpos são colocados diante de seus limites e resistência, inicia-se esta investigação de movimentos circulares, inicialmente de olhos fechados. Os movimentos de oitos e infinitos parecem auxiliar os alunos, por um lado, a internalizar e tomar contato com seu íntimo e, por outro, a externalizar, na ação, por meio de indicações concretas (LEWINSOHN, 2012, p. 8).

Os movimentos de oitos e as ondulações de coluna utilizados na Dança Oriental também lembram os movimentos de uma serpente. E a cobra é um símbolo da força da *Kundalini*, chamando a atenção para a sexualidade sagrada e a busca da iluminação. A cobra era também uma forma de representação dos deuses nos hieróglifos. Tanto Ísis como Osíris foram algumas vezes representados como cobras coroadas (REGULA, 2004, p. 243).

Hoje em dia, os movimentos simples de oitos e movimentos circulares estão sendo deixados de lado, muitas vezes esquecidos, na Dança Oriental moderna, o que faz com que percamos, pois, o contato com essa energia criativa. Sendo assim, há que se buscar um rigor no sentido de reafirmar a necessidade de utilizar os passos básicos, de beleza ímpar, passos estes que fazem parte da história da Dança Oriental desde sua origem e que perduraram pelos séculos. Precisamos partir da base para chegar na totalidade da dança e só assim incorporar coisas novas. Há poucas décadas, nos anos 80 e 90, a ânsia não era por novidades, era por dançar Oriental.

É difícil para nós hoje precisarmos exatamente o que é uma dança que nasceu há milênios. Talvez nunca conseguiremos representar (ou melhor apresentar, pois aqui prefere-se este termo) fielmente essa arte tão antiga, já que os registros que se tem dos primórdios dessa dança e da sua evolução até chegar aos filmes da Era de Ouro são escassos em relação à quantidade de anos em que essa dança está sendo dançada. Principalmente porque em boa parte da história ela se restringiu a lugares fechados e secretos, como templos, haréns e casas de família. Portanto, é perfeitamente compreensível que com o passar do tempo haja variação e evolução. No entanto, o que se deve evitar, especialmente na era da internet, é a transformação dessa dança em *fast food* – uma dança de produção em série e consumo rápido, da qual qualquer pessoa pode se auto intitular uma grande conhecedora – haja vista a proliferação de *Master Teachers* nos festivais de hoje pelo mundo afora – e que tudo que é criado e agregado a ela é prontamente aceito e seguido, sem questionamentos.

É claro que as questões que estão sendo levantadas aqui se referem, nomeadamente, à Dança Oriental profissional e à formação de uma bailarina profissional. Existem muitas pessoas, por exemplo, senhoras de mais idade, ou jovens mais tímidas, que buscam a Dança Oriental como uma aliada a terapias corporais. É uma dança que encanta muitas mulheres, pois mexe com a auto-estima, proporciona a socialização entre as pessoas, além de ser um ótimo exercício físico. Se pensarmos na Dança Oriental como uma atividade relacionada à saúde física e mental, é claro que não precisaríamos entrar nessas questões técnicas mais profundas, somente na parte que compete à realização correta dos movimentos para evitar lesões. Seria o mesmo caso daquelas pessoas que resolvem entrar nas aulas/oficinas de teatro para vencer a timidez ou melhorar sua capacidade de falar em público, por exemplo. Mas assim como as discussões relativas ao teatro trazidas aqui referem-se ao teatro do ponto de vista profissional, o foco deste trabalho é a Dança Oriental profissional, a dança que é apresentada ao público.

Isso não quer dizer que a Dança Oriental não deva ser uma dança de improviso. Muito pelo contrário: a essência da Dança Oriental é exatamente o improviso. A questão é que, assim como os atores do teatro ideal de Artaud, bem como os atores dos grupos mencionados nos capítulos anteriores deste trabalho, os atores/dançarinos terão um treinamento intenso e exaustivo para que possam ter liberdade de criação, em cima de uma técnica desenvolvida com precisão. Tradicionalmente, na Dança Oriental, as grandes bailarinas sempre apresentaram-se de improviso. Sendo uma apresentação solo, o momento do show nos proporciona essa liberdade mágica de criar no momento presente, aqui e agora, na frente do público. Na dança, portanto, é possível que o improviso esteja presente não somente antes, como também no palco. O improviso não deve assustar ou congelar a bailarina, pelo contrário, ele é um momento muito especial onde ela pode desfrutar da sua arte, deixando-se levar pela pulsação do ritmo, pela vibração da harmonia e pelas flutuações da melodia, devendo esquecer todas as preocupações anteriores - pois seu corpo está treinado para ser um corpo Oriental, um corpo extra-cotidiano, um corpo-vivo, singular, único - e focar somente na sua relação com o espaço e com o público. Aí é que reside a magia da Dança Oriental: nesse importante momento de entrega e conexão, que deve ser potencializador de afetos.

Raqs Sharqi is basically a dance of improvised response to the music, within its specific movement vocabulary. It's not like *Kabuki* or *Bharata Nathyam*, where movements have been

totally set, including the facial expressions. It is an expression of the dancer's soul, within a certain style of movement vocabulary or dance language¹⁰⁴ (DINICU, 2011, p. 166).

A propósito de alguns mestres do teatro citados aqui, como poderíamos transpor o conceito grotowskiano de *Teatro Pobre* para a Dança Oriental? Ou o *Espaço Vazio* de Peter Brook? A bailarina japonesa de Butô Natsu Nakajima propõe exercícios de criação cênica a partir de danças livres, realizadas com o material imagético de cada ator. Para ela, o ator deve ser "nada", estar "vazio", para poder deixar a dança aparecer. Propõe uma liberdade para buscar a vida cênica (FERRACINI, 2010 [2003], pp. 63-64). Estar "vazio" para deixar a dança aparecer relaciona-se com a via negativa de Grotowski. E o que seria essa via negativa na Dança Oriental? Seria livrar-se dos condicionamentos adquiridos com o tempo e impostos de fora que alteram a natureza da dança pessoal da bailarina. Como vimos, a Dança Oriental exige técnica e treinamento intenso, porém sem chegar ao ponto de levar as bailarinas a uma padronização de movimento que acabe com a organicidade de sua expressão pessoal. Não queremos esteriótipos ou clichês. Queremos bailarinas treinadas para apresentar um corpo-em-arte, presente, preservando aquilo que há de mais precioso: a sua emoção orgânica, pessoal, genuína.

Não se pode ensinar métodos pré-fabricados. Não se deve tentar descobrir como representar um papel particular, como emitir a voz, como falar ou andar. Isto tudo são clichês, e não se deve perder tempo com eles. Não procurem métodos pré-fabricados para cada ocasião, porque isso só conduzirá à estereótipos. Aprendam por vocês mesmos suas limitações pessoais, seus obstáculos e a maneira de superá-los. Além do mais, o que quer que façam, façam de todo o coração. Eliminam de cada tipo de exercício qualquer movimento que seja puramente ginástico. Se desejam fazer esse tipo de coisa – ginástica ou mesmo acrobacia – façam sempre como uma ação espontânea contada ao mundo exterior, à outras pessoas ou objetos. Algo os estimula e vocês reagem: aí está todo o segredo. Estímulos, impulsos, reações (Grotowski apud FERRACINI, 2012(b), pp. 72- 73).

Não se pode afirmar que o virtuosismo corporal seja indesejado, sendo que ele está muito presente nas técnicas de teatro Oriental, por exemplo. A questão é que aparentemente esse virtuosismo utilizado pela Dança Oriental hoje não é esse mesmo virtuosismo corporal com raízes na cultura Oriental e sim algo que foi incorporado recentemente com a intenção de

¹⁰⁴ “*Raqs Sharqi* é basicamente uma dança de resposta improvisada à música, dentro de um vocabulário de movimentos específico. Não é como Kabuki ou Bharata Nathhyam, onde os movimentos são totalmente definidos, incluindo as expressões faciais. É uma expressão da alma da bailarina, dentro de um certo estilo de vocabulário de movimento ou linguagem de dança” – tradução desta autora.

chamar a atenção através de uma performance que pretende causar nada além de impacto. Como diz a bailarina Amani¹⁰⁵, uma das bailarinas libanesas de maior expressão nos séculos XX e XXI: "It's not *aerobic* dance. It's *arabic* dance" (não é dança aeróbica, é dança Árabe). Por mais que se tenha domínio da ginástica e corpos treinados em ginástica, a ideia é, assim como diz Grotowski, eliminar movimentos puramente ginásticos. Uma colega de dança que trabalha em Dubai, contou-nos de casos de clientes de restaurantes com show de Dança Oriental comentarem que a bailarina executava tantos passos por minuto, tantas variações e com tanta rapidez, que eles sentiram que iriam se engasgar com a janta. Como pode haver potencialização de alegrias spinozanas se a bailarina faz com que o público fique tenso e quase se engasgue? Como pode haver produção de um campo afetivo se a bailarina perdeu a respiração, a essência, e não vive o momento presente porque é como se estivesse sempre dançando "no futuro" – no sentido de parecer estar sempre com pressa, chegando a dançar mais rápido que a própria música, sem desfrutar do aqui e agora? Além disso, muitas vezes a bailarina nem possui um corpo treinado para executar determinados movimentos e acaba incluindo alguns passos por querer entrar na moda - "porque todo mundo está fazendo" -, ou por determinação da professora ou coreógrafa, desrespeitando suas próprias limitações e habilidades, apresentando uma dança "suja" e sem organicidade. Seria como um ator forçado a apresentar um texto que não compreende e que não lhe diz nada. O ator escravo do texto. A bailarina escrava de passos que o seu corpo não compreende e que não lhe provocam nada. Não há estímulos, não há afetos.

Nesse sentido, a crueldade está em romper com a tendência atual de "ter que fazer", "ter que produzir", "ter que ser", isso ou aquilo, para se enquadrar nos padrões atuais de bailarinas Orientais ocidentalizadas e produzidas em larga escala, pois isso as afasta da organicidade e as aproxima dos clichês e do senso comum.

A nossa bailarina afetiva, deve possuir um corpo-sem-órgãos, que não se deixa levar pela corrente do mais é mais, do virtuosismo a qualquer preço e da dança "no futuro". Não é que não se possa coreografar, como vimos, mas é importante que o processo de criação dessa coreografia seja baseado principalmente nos impulsos da própria bailarina, dos estímulos e afetos produzidos pela sua relação com a música, com o espaço, com o outro, de acordo com o que essa atmosfera desperta. Morocco reconhece que a coreografia pode ser uma grande

¹⁰⁵ Ver Figura 27.

aliada, não só das bailarinas iniciantes, mas também das experientes, pois as sequências coreográficas são formas interessantes de treinar o cérebro, a consciência dos movimentos, a noção de estruturas e a produção de material criativo. Ela acredita que o ideal é que a bailarina seja capaz tanto de coreografar suas próprias coreografias quanto improvisar com excelência (Cf. DINICU, 2011, p. 323).

É inegável, no entanto, que no caso da Dança Oriental, na maioria das vezes, o imprevisto é a "mola" propulsora da organicidade, pois ele parte essencialmente da escuta, da pausa e da respiração, três elementos fundamentais quando se busca a vivência do momento presente. Como vimos anteriormente, a pausa também é dança. O silêncio também é música, é poesia. É esse jogo de respiração e escuta que faz com que o momento presente seja vivido agora e não no futuro. É a busca do espírito Oriental e da escuta do “es”, conforme explica Cristina Antoniadis, no anexo 3 deste trabalho.

Não é preciso o melhor figurino, nem passos mirabolantes, nem o melhor cenário. Aliás, nem é preciso cenário. É preciso, sim, atmosfera. Atmosfera na qual dançarão os afetos. É preciso conexão. Relação. Essência. Experiência coletiva. Troca energética. Presença. Comunhão. Transformação. Criação e recriação.

2. Experiência nos palcos Orientais versus palcos Ocidentais

Hoje em dia, shows de *Raqs Sharqi* são comuns em quase todos os países do globo. Não só pela expansão dos Árabes pelo mundo, migrações e atualmente, o grande número de imigrantes árabes na Europa, América do Norte e Oceania, em busca de melhores oportunidades, mas também pelo fato de ser uma dança que está crescendo entre os Ocidentais. Grandes festivais, atraindo professores e alunos do mundo inteiro, são realizados na Europa, nos Estados Unidos, no Brasil, no México e na Argentina, entre outros países. Em qualquer lugar do mundo que se possa imaginar, há alguma escola que ensina Dança Oriental. Os homens também estão dançando cada vez mais e já existem, em alguns festivais, categorias exclusivamente masculinas para bailarinos de *Raqs Sharqi*. Crianças estão aprendendo Dança Oriental e folclore Árabe como atividades extra classe nas escolas regulares, ao lado do *Ballet*, do *Jazz* e das *Artes Marciais*. Em 2017, um grupo folclórico brasileiro venceu o maior concurso de *Dabke*, dança folclórica dos países do Levante – Líbano, Síria, Palestina e Jordânia - no Líbano. Bailarinas Russas e Ucranianas são as mais contratadas para dar workshops em

festivais na Europa e na América, enquanto bailarinas Brasileiras e Mexicanas são as dançarinas no topo da lista nos países do Golfo Pérsico. Músicos Argentinos estão se consagrando dentre as melhores orquestras de música Árabe do mundo. A Dança Oriental, está, definitivamente globalizada. Mas será que os shows possuem as mesmas características, aqui e acolá?

Não exatamente. Ainda que existam muitos restaurantes Árabes espalhados pelo mundo, se até a comida não é a mesma os shows também não são. Na Europa e América, os restaurantes costumam oferecer programação artística somente aos finais de semana, com raras exceções. Na maioria dos casos, não há uma banda disponível para tocar música ao vivo. Na melhor das hipóteses, há um *derbakista* (percussionista que toca o *derbake*, ou *tabla* – uma espécie de tambor que marca a pulsação do ritmo). O público, na sua grande maioria é Ocidental. Alguns fatores fazem toda a diferença na dinâmica do show e da vida dos artistas envolvidos no processo. Vamos a eles:

- O espaço:

Os restaurantes e casas noturnas nos países Árabes em geral dispõem de um palco específico para o show de dança. É um espaço cênico que varia de 2m² a 4m², no qual o público é proibido de entrar. Nos Emirados Árabes, por exemplo, os músicos páram de tocar caso alguém da plateia invada o palco e o show é suspenso até a pessoa ser retirada de cena. Em outros países, a presença de um intruso no palco é tolerada, desde que a bailarina o tenha convidado e que a pessoa não ultrapasse o limite do bom senso. Não tocar na bailarina é uma regra fundamental. Nos países do Ocidente, em geral não há um espaço determinado para a dança nos restaurantes, e os bailarinos devem percorrer os espaços vazios entre as mesas, não havendo em geral problema caso alguém resolva levantar e dançar junto, o que raramente acontece, pois não é cultural. A maioria dos shows no Ocidente ocorrem mesmo em teatros, geralmente em palco Italiano, onde há uma separação nítida entre palco e platéia. Há alguns eventos menores em escolas de dança e é muito comum professoras e alunas realizarem confraternizações em sala de aula, onde a professora dança para suas alunas e poucos convidados de fora.

- A música:

A maioria dos restaurantes e casas noturnas do Oriente Médio conta com música ao vivo. Na Tunísia e no Egito, as orquestras chegam a ter por volta de 20 músicos, o que dá às

bailarinas possibilidades muito maiores de diversificação do show, percepção de nuances musicais, entrega à música e proporciona uma experiência muito mais rica para quem assiste. Países do Golfo e Líbano, em geral possuem orquestras menores, porém extremamente profissionais¹⁰⁶. No Ocidente, salvo raras exceções, as bailarinas dançam com música mecânica, ao som de CD ou mp3, o que limita as possibilidades em termos de escolha musical, tempo de cada música e variedade de estilos musicais. Além disso, o som muitas vezes é operado por algum garçom ou funcionário do restaurante, o que pode resultar em erros na hora da colocação da música, bem como problemas de acústica e qualidade de reprodução do som. Nos eventos de teatro, a aparelhagem de som já é profissional e em geral não há esse tipo de problema. No entanto, a questão da música mecânica permanece.

- A duração do show:

Os shows nos países árabes têm por volta de 1 hora ou 45 minutos direto, com pequenas pausas entre as músicas. Às vezes, os shows são divididos entre dois ou três sets de 30 minutos. Em alguns lugares dança-se menos tempo. As bailarinas em geral executam uma apresentação solo, com quase total liberdade de criação. No Ocidente, os shows de restaurantes em geral são curtos, ou com muitos intervalos. Às vezes as bailarinas ficam à disposição do restaurante por um período de 4 ou 5 horas, mas passam pouco tempo de fato no palco. Os shows em festivais e teatros são consideravelmente mais longos, levando de 1 hora até um dia inteiro, dependendo do evento. Porém, uma única bailarina dançará em média 3 músicas, não mais que isso. Há exceções, como aqueles bailarinos-chave que participam de todas as coreografias da escola, por exemplo.

- O salário:

No Oriente, as bailarinas que se apresentam têm a dança como o seu trabalho oficial. Geralmente apresentam-se de 6 a 7 dias por semana, incluindo feriados. Os shows são regulares. Os salários são relativamente maiores que os pagos no Ocidente, geralmente o dobro ou o triplo do valor do cachê por noite. Ainda assim, recebe-se proporcionalmente menos por dia do que o cachê padrão para um show esporádico, porque apresentam-se todos os dias. Ou seja, se o evento ocorresse somente no final de semana, o valor pago por noite seria maior. No Ocidente, os shows são esporádicos, portanto a maioria das bailarinas ocupa

¹⁰⁶ Ver Figura 28

o resto do tempo dando aulas, organizando eventos ou então exercendo paralelamente outra profissão. É muito difícil manter-se exclusivamente como bailarina de Dança Oriental no Ocidente, pois dança-se menos vezes por semana e recebe-se menos em comparação aos países Árabes.

- O público:

O público dos shows no Oriente Médio e no Ocidente é bastante diferente. Há muitos turistas no Cairo e em Dubai, por exemplo, portanto alguns restaurantes possuem uma boa parte da platéia composta por turistas estrangeiros, o que faz com que o estilo do show e a interatividade já mude bastante. Mas a maioria dos restaurantes nos países Árabes possui um público local. E além de local, um público fiel. Somos capazes de ver alguns clientes irem todas as noites ao restaurante, sentarem-se nas mesmas cadeiras e pedirem as mesmas comidas. É tradição, hábito, costume, que já está gravado no solo desses lugares. No Ocidente, é possível que haja um público fiel, mas geralmente os clientes de restaurante variam mais, pois não é tradição no Ocidente visitar regularmente restaurantes Árabes. É mais uma “experiência exótica” para se ter às vezes do que um costume local. Além disso, o público que assiste aos shows em teatro são, na sua maioria esmagadora, outras bailarinas, amigos e parentes de bailarinas que estão no palco. Alguns raros apreciadores de arte vão a um show de Dança Oriental ou folclore Árabe sem ao menos conhecer algum bailarino. E, como a maioria dos shows de Dança Oriental no Ocidente se dá mesmo nesse formato “festivais e shows de escolas”, acaba que as bailarinas Ocidentais estão constantemente se apresentando para outras bailarinas de Dança Oriental, ao invés de se apresentarem para o grande público. Isso interfere em muito, especialmente nos nervos das bailarinas. Há bailarinas que preferem dançar para pessoas conhecidas, pois sentem-se “em casa”, mas muitas preferem dançar para um público genérico do que para outras bailarinas, pois o olhar de outras bailarinas é sempre mais minucioso e muitas vezes cruel, causando desconforto e nervosismo mesmo nas bailarinas mais experientes. Isso se deve também à grande concorrência e disputa entre bailarinas e escolas de Dança Oriental no Ocidente. Mas não entraremos nessa seara pois esse assunto precisaria ser discutido em muitas páginas e foge um pouco do tema central deste trabalho.

Nos países Árabes, as pessoas vão ao restaurante pela experiência completa: pela comida, pelo ambiente e pelo show. Os turistas divertem-se porque estão imersos em

uma das maravilhas exóticas que o pacote da companhia de viagem os proporcionou. Sobem ao palco, dançam, arrastam seus familiares à força para tentar fazer algum “passinho”, tudo em um tom de brincadeira e curtição. Geralmente estão acompanhados de câmeras fotográficas e filmadoras. Dançar para turistas é uma experiência bastante divertida e que proporciona satisfação em estar desempenhando esse trabalho, que não difere muito da função dos animadores de hotéis e cruzeiros, como professores de ginástica, mágicos e animadores infantis. Dançar para os locais já é uma experiência completamente diferente e intensa. A começar pelo simples fato de que os locais não só conhecem as músicas mas entendem o seu significado e a sua importância na cultura. Muitos deles poderiam até subir no palco e tocar algum dos instrumentos, caso fosse permitido. Aliás, no show dos cantores é comum que algum cliente pegue o microfone e mostre seus dotes vocais.

O ponto máximo do show da bailarina é aquele em que o público se identifica tanto com a música, que já está cantando em coro junto com a banda. Valoriza-se o momento e a emoção que ele proporciona. A expressão Árabe *Tarab*, que já foi citada anteriormente, acabou se revelando também em um estilo musical específico, muito apreciado pelos Árabes, estilo esse que geralmente é tocado no final do show da bailarina, pois tem o maior poder de “arrebatamento” sobre o público. Este estilo musical tornou-se muito conhecido e apreciado na voz da lendária cantora egípcia *Om Khalsoum*, uma das maiores Divas da música Árabe de todos os tempos¹⁰⁷. O termo *Tarab* refere-se a quando a música alcança um nível de refinamento suficiente para “elevar a alma”, que é transportada para fora em razão da música. Morocco diz que o *Tarab* seria quando uma pessoa é movida tão intensamente pela paixão ou emoção da música ou cantor, que é transportada para outro estado/lugar emocional. A dançarina está tão emocionada pela música que expressa sua alma através da dança para liberá-la. Teria natureza parecida com o *Duende*¹⁰⁸ do Flamenco¹⁰⁹. Um bailarino pode ter *duende*, mas é movido pelo *Tarab* (DINICU, 2011, p. 167)¹¹⁰.

¹⁰⁷ Ver Figura 29.

¹⁰⁸ Sentimento profundo, inspiração real, alma.

¹⁰⁹ Ver Figura 30.

¹¹⁰ Lembrando que dançar músicas de Om Khalsoum é algo relativamente recente, a partir de 1960, segundo DINICU (op. Cit., p. 139). A bailarina egípcia Souheir Zaki, muito respeitada e conhecida como “a dama”, foi uma das primeiras a dançar músicas deste estilo nos seus shows. Hoje em dia, porém, praticamente não existe show de dança sem ao menos uma música da cantora.

É possível perceber assim, que a relação existente entre a bailarina e o público local é mais intensa do que com o público não-árabe. A existência do *Tarab* e a intimidade que o público tem com a música proporcionam uma atmosfera potencializadora de afetos. Dessa forma, a bailarina, ao invés de se preocupar com o julgamento alheio a respeito da execução de uma sequência de passos no palco ou se o seu figurino brilha mais do que o da colega, pode se deixar envolver naturalmente por essa atmosfera de “elevação de almas” e viver intensamente o momento presente, contribuindo para uma apresentação mais orgânica e relacional. Como já mencionado, o palco é o lugar de viver o momento presente, pois a técnica pré-expressiva já existe, o corpo já está treinado pela técnica Oriental e o que se fará agora é se deixar levar pela rede de afetamentos provocados pelos elementos que compõem esse espaço, incluindo o público e a música.

*The music is the most important thing: real Raqs Sharqi transmits the beauty of the music to the eyes of the audience that their ears are hearing. It conveys the mood of the song, the rhythm, phrasing, melody, the texture of the instruments within the movement vocabulary that goes with the dance form*¹¹¹ (DINICU, 2011, p. 166).

Os movimentos são dados com as sensações provocadas pela música. “*Not tick-tick, pose pose*”, diz Morocco. A autora retrata que tem visto muitas dançarinas, especialmente Ocidentais, que parecem “*cheerleaders on fast forward*”, chutando, trancando, batendo, “espancando a música até matá-la” e tentando mostrar o tanto de movimentos que conhecem e o quão grande conseguem executá-los, ao invés de ilustrar a música. “*Raqs Sharqi não é sobre o quão atlético você é! É uma experiência unificada*”, diz a autora (DINICU, ibidem). Acreditamos, no entanto, que a palavra “ilustrar” utilizada pela autora Morocco nesta passagem não reflete exatamente a intenção desta afirmativa. A palavra “ilustrar” pode relacionar-se a algo exterior, a uma reprodução de algo. Preferimos portanto, utilizar, em vez dela, a palavra “conectar”. Porque na Dança Oriental, assim como no teatro que defendemos neste trabalho, não se trata de representar algo exterior ou previamente existente. Trata-se de atuar, apresentar, agir, estando de acordo com a opção de Ferracini em utilizar a palavra atuação ao invés da palavra representação.

¹¹¹ “A música é a coisa mais importante: o verdadeiro *Raqs Sharqi* transmite a beleza da música, aos olhos do público, que seus ouvidos estão ouvindo. Transmite o humor da música, o ritmo, as frases, a melodia, a textura dos instrumentos, dentro do vocabulário de movimentos daquele tipo de dança” – tradução da autora.

Você não está *seguindo* a música. Você *é* a música!

Há um certo consenso entre as pessoas que assistem shows de Dança Oriental ao relatar que já várias vezes se sentiram cansadas ou enfadadas ao assistir a uma performance de Dança Oriental. Dentre as razões que mais aparecem, estão o fato a bailarina não ser carismática ou dançar fora da música. A grande maioria relata que é importante que a bailarina respeite a música - pausas, ritmos e humores e que demonstre emoção naquilo que faz. A maioria diz que prefere assistir a uma performance ao vivo, e a razão para isso é "poder sentir a energia da bailarina". Quanto à intensidade da experiência, muitas pessoas acreditam que a sua experiência foi mais intensa assistindo a uma bailarina se apresentando em um local menor, como restaurantes, casas de chá e festas em sala de aula, o que demonstra que a proximidade com o público facilita a rede de afetos.

Podemos constatar, em outras palavras, que o público sente falta é justamente de emoções orgânicas. A maioria acredita que seja de extrema importância sentir a "energia" da bailarina, o que nada mais é do que o nosso tão falado fluxo de afetos. Além disso, foi apontada a questão da respiração e pausa, de conexão com a música e com o ambiente. O que prova que não é uma dança com a maior complexidade de passos, rapidez ou força física, que vai constituir o atletismo afetivo que buscamos, e sim o elemento de ligação da bailarina com todos os "outros" presentes, a rede infinita de afetos.

Um estudo mais aprofundado sobre a recepção seria de extrema importância para detalharmos as questões relativas à opinião e aceitação do público de Dança Oriental. Infelizmente, não podemos nestas páginas esgotar esse assunto. Sugiro que seja trabalhado em uma pesquisa específica, direcionada ao estudo desta questão tão pertinente. Até porque, de fato, é de interesse de todos os praticantes dessa dança agregar e diversificar o público, especialmente no Ocidente, onde, como já foi dito, o público é basicamente composto por pessoas que já fazem parte do grupo.

A performance de Dança Oriental é - ou deve ser - um momento de grande revelação, de entrega daquele corpo que está em cena. A dança é a "flor", a que Renato Ferracini se refere como aquilo que o ator entrega ao público. Assim como no teatro pobre de Grotowski "a única figura importante é o próprio ator, e para que ele domine e ilumine esse espaço entre sua pessoa e o espectador, ele deve *doar-se* por completo" (FERRACINI, 2012(b), p. 74), a bailarina de Dança Oriental, deve doar-se por completo em cena.

CONCLUSÃO

Não se pretende que a Dança Oriental hoje abandone seu caráter espetacular e apenas seja considerada válida se a bailarina entrar em um processo de *transe mágico*, como aqueles referidos por Artaud nos seus textos. Porém, que possamos pensar na dança como uma ação dramática não superficial, que busque uma conexão além do nível da aparência. O caminho, ao que parece, é de que a Dança Oriental, apesar de ser hoje uma dança-espetáculo, possa resgatar um pouco do caráter ritualístico da dança do sagrado feminino nos seus primórdios e ao mesmo tempo a liberdade, a graça e a fluência das danças *Baladi*, *Ghawazi* ou *Ouled Nail*. E que, nesse encontro, a bailarina possa conectar-se com o espaço e com o seu público com uma força criadora e potencializadora de afetos, despertando, através da respiração e da escuta, aliado aos movimentos sinuosos infinitos e ao pulsar dos instrumentos percussivos - incluindo aqui as batidas do seu próprio coração -, a energia vital da *Kundalini*.

Sabemos que no que tange às artes, não existe uma fórmula secreta ou mágica para se chegar a um objetivo concreto. Deixaremos claro, portanto, que as conclusões aqui trazidas são apenas uma maneira de pensar as possíveis soluções para as questões levantadas. A sugestão nascida a partir da presente pesquisa é, portanto, o espelhamento dos conceitos filosóficos mencionados ao longo desse trabalho, especialmente das ideias de Antonin Artaud, levando-se em consideração o que está explicitado no quadro ilustrativo abaixo, para um melhor entendimento da proposta aqui trazida.

PRINCÍPIOS TEATRAIS COM INSPIRAÇÃO EM ARTAUD

- **Recuperar as características primais perdidas**
- **Fugir das palavras articuladas**
- **Rigor Oriental, treinamento intenso**

CORRESPONDENTE NA PRÁTICA DA DANÇA ORIENTAL

- Estudo aprofundado das danças antigas e folclóricas
- Fugir das coreografias mecânicas
- Treinamento exaustivo dos passos básicos e do estilo Oriental

- Encontro com o ritual, mito, encantamento, alquimia, magia
- O ator criador, que não obedece somente às marcações do diretor e do texto dramatúrgico
- Corpo relacional, capaz de potencializar afetos, corpo-devir, corpo que afeta e é afetado, corpo em transformação
- Tocar o espectador nos nervos e coração
- Envolvimento visceral com a cena, fuga do ideal cartesiano de discurso racional
- Escapar da dicotomia corpo-mente
- Romper com os condicionamentos corporais, *doxas* sociais e senso comum
- Buscar um corpo extra-cotidiano
- Encontro com as raízes da dança oriental ritualística e atmosfera de comunhão dos primórdios da dança
- A bailarina improvisadora e criadora, que se permite dançar de acordo com os impulsos e estímulos do momento presente
- Bailarina que não ignora a presença do público e sabe como se conectar com ele e com a música
- Experienciar e promover o *Tarab*, o arrebatamento
- Evitar coreografias que não expressem aquela bailarina ou que apresentem apenas uma sequência de passos sem significado
- Dançar, pensar, escutar, sentir, agir, tudo ao mesmo tempo
- Liberdade da bailarina desenvolver um estilo próprio, sem precisar seguir os padrões comerciais do “Mercado”
- Buscar um corpo presente em cena

- | | |
|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> • Riqueza da relação Apolíneo e Dionisíaco: convivência entre rigor e espontaneidade | <ul style="list-style-type: none"> • Presença complementar dos dois sentidos: treinamento rígido e base sólida, aliado à improvisação e espontaneidade na dança |
| <ul style="list-style-type: none"> • Viver o aqui e agora | <ul style="list-style-type: none"> • Viver o aqui e agora |
| <ul style="list-style-type: none"> • Ator possuidor de um corpo-sem-órgãos, passível de constante reterritorialização | <ul style="list-style-type: none"> • Bailarina possuidora de um corpo-sem-órgãos, passível de constante reterritorialização |

Dito isso, é preciso buscar um caminho para se trazer essas ideias para a prática da Dança Oriental. Acreditamos que o próximo passo seria buscar um treinamento corporal baseado nessas técnicas, que possa ser aplicado nas aulas e nos ensaios da Dança Oriental, buscando uma metodologia específica para tal, direcionada especialmente para bailarinas que ainda não tiveram contato com esse tipo de treinamento físico. Além disso, perceber com que frequência seria interessante realizar essa preparação corporal, por quanto tempo e se seria necessária também a sua utilização como forma de aquecimento antes dos espetáculos, a fim de que a bailarina estivesse sempre apta a realizar uma performance atlético-afetiva.

Por uma dança que não seja somente um festival de virtuosismo corporal, mas que chegue de fato a tocar o outro pelo lado de dentro, revelando o que há nesse ser dançante que está muito além da sua coreografia, provocando um fluxo de mudanças nesse espaço e criando novos territórios. E, independente de ser dançada em privado, sem espectadores, ou na companhia de outras mulheres, ou de ser uma dança coreografada com um grupo de dançarinos, ou mesmo apresentada diante de um público de 1000 pessoas, ela não deixe que se rompa a rede transformadora e potencializadora de afetos. Isadora Duncan nos fala sobre um corpo que irradia transformação e liberdade:

The dancer of the future will realize the mission of woman's body and the holiness of all its parts. She will dance the changing life of nature, showing how each part is transformed into the other. From all parts of her body shall shine radiant intelligence,

*bringing to the world the message of the thoughts and aspirations of thousand of women. She shall dance the freedom of women*¹¹².

(Isadora Duncan)

¹¹² A bailarina do futuro se aperceberá da missão do corpo feminino e da santidade de todas as suas partes. Ela dançará a vida mutante da natureza, mostrando como cada parte é transformada na outra. De todas as partes do seu corpo deverá irradiar inteligência, trazendo ao mundo a mensagem dos pensamentos e aspirações de milhares de mulheres. Ela deverá dançar a liberdade das mulheres” (DUNCAN *Apud* STEWART, 2013, p. 140). – tradução desta autora.

BIBLIOGRAFIA

ANTONIADIS, Cristina. ***Dança do Ventre: conceitos e histórico***. Apostila do Curso de Especialização em Dança do Ventre da Pandora escola de danças, que gerou o e-book publicado pelo site Central Dança do Ventre (www.centraldancadoventre.com.br), 2016.

ARTAUD, Antonin. ***O teatro e seu duplo***. Tradução Teixeira Coelho. Revisão da tradução: Monica Stahel. 3a. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ARTAUD, Antonin. ***Linguagem e vida***. Organização J. Guinsburg, Silvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 2004.

AZEVEDO, Sônia Machado de. ***O papel do corpo no corpo do ator***. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BENCARDINI, Patrícia. ***Dança do ventre: ciência e arte***. São Paulo: Baraúna, 2009.

BERTHOLD, Margot. ***História mundial do teatro***. Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 4 ed. 1a. reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BROOK, Peter. ***The empty space***. New York: Touchestone, 1996.

COELHO, Sílvia Pinto. ***Corpo, imagem e pensamento coreográfico. Da Pesquisa Coreográfica Contemporânea Enquanto Discurso: Os Exemplos de Lisa Nelson, Mark Tompkins, Olga Mesa e João Fiadeiro***. Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação, especialidade Comunicação e Artes. Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da UNL, 2016.

COELHO, Sílvia Pinto. ***O espinho de Kleist e a possibilidade de dançar-pensar***. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias. Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da UNL, 2010.

COHEN, Renato. ***Performance como linguagem***. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

COPELIOVITCH, Andrea. ***Artaud e a utopia no teatro***. Revista.doc Ano VIII, n.3, Jan-Jun 2007.

DAMASCENO, Veronica. ***Notas sobre a individuação intensiva em Simondon e Deleuze***. Revista O que nos faz pensar, n. 21, Maio de 2007.

DELEUZE, Gilles. ***Diferença e repetição***. Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. ***Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia, vol. 3***. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Sueli Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. (Coleção TRANS)

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. ***Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia, vol. 4***. Tradução de Sueli Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997. (Coleção TRANS)

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. ***Diálogos***. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo: Escuta, 1998.

DERRIDA, Jacques. ***Writing and difference***. Translated, with an introduction and additional notes, by Alan Bass. London: Routledge, 2001. This edition published in the Taylor & Francis e-Library, 2005.

DIB, Marcia Camasmie. ***A diversidade cultural da Síria através da música e da dança***. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em Língua, Literatura e Cultura Árabe. Departamento de Letras Orientais. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), 2009.

DINICU, Carolina Varga (Morocco). ***You asked Aunt Rocky: Answers & Advice About Raqs Sharqi & Raqs Shaabi***. Virginia Beach, VA, USA: RDI Publications LLC, 2011.

FARHANA, Princess (Pleasant Gehman). ***The Belly dance handbook: a companion for the serious dancer***. Los Angeles, CA, USA: Princess Productions, 2014.

FERRACINI, Renato. ***A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator***. 2. ed. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2003, 1a. reimpressão 2010.

FERRACINI, Renato. ***Doar: verbo bi-transitivo***. ILINX - Revista do LUME. Campinas/SP, Unicamp, v.1, n. 1, 2012(a).

FERRACINI, Renato. ***Os pais mestres do ator criador***. ILINX - Revista do LUME. Campinas/SP, Unicamp, v.1, n. 1, 2012(b).

FERRACINI, Renato. ***Ensaio de Atuação***. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

FERRACINI, Renato, LIMA, Elizabeth, LIBERMAN, Flávia, CARVALHO, Yara. ***Uma experiência de cartografia territorial do corpo em arte***. Revista Urdimento, v. 1, n. 22, pp. 219-232, Jul 2014.

FOUCAULT, Michel. ***Vigiar e Punir***. Trad. Raquel Ramalhe. Petrópolis: Vozes, 1987.

GIANCRISTOFARO, Humberto. ***A noção de corpo-sem-órgãos em Artaud e no teatro da crueldade***. Questão de Crítica: revista eletrônica de críticas e estudos teatrais. ISSN 1983-0300. Março/2010.

GIL, José. ***Movimento Total: O corpo e a dança***. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GOLDBERG, RoseLee. ***A arte da performance: do futurismo ao presente***. Tradução Jefferson Luiz Camargo e Rui Lopes. 2a. ed portuguesa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

GROTOWSKI, Jerzy. ***Em busca de um teatro pobre***. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1992.

LEWINSOHN, Ans Caldas. ***As metáforas de trabalho e o corpo vivo do ator***. ILINX - Revista do LUME. Campinas/SP, Unicamp, v.2, n.1, 2012.

LEPECKI, André. ***Exhausting Dance, Performance and the Politics of Movement***. Nova Iorque: Routledge, 2006.

MAHAILA, Brysa. ***Os pilares da profissionalização em dança do ventre: história e folclore, volume 1***. 1a. ed. São Paulo: Kaleidoscópio de Ideias, 2016.

MARCELO, Wuldsen. ***Antonin Artaud liberto das amarras do juízo: o corpo sem órgãos como crítica ao pensamento ocidental***. Revista Entrelinhas – Vol. 7, n. 2 (jul./dez. 2013) ISSN 1806-9509.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. ***Corpo e espaço na obra de Peter Brook: Marat/Sade e os limites da representação***. In: O percevejo online: periódico do Programa de pós-graduação em Artes Cênicas - PPGAC/UNIRIO, Rio de Janeiro, v.2, n. 2, 2010. ISSQN 2176-7017.

MONTEIRO, Paulo Filipe. ***Drama e Comunicação***. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra. 2010.

MUNDIM, Ana Carolina; MEYER, Sandra e WEBER, Suzi. ***A composição em tempo real como estratégia inventiva***. Revista Cena n. 13. Periódico do Programa de Pós-Graduação em

Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (DAD-UFRGS). ISSN 1519-275X, 2013.

OLINTO, Lidia. **Formalismo, precisão cênica e vida: Uma análise da peça Akropolis do Teatro-Laboratório de Jerzy Grotowski**. ILINX - Revista do LUME. Campinas/SP, Unicamp n. 9, 2016.

ORNELAS, Sonia Torres. **Teatro de atletismo afetivo**. Ensaio Filosóficos, Volume XIV–Dezembro/2016, pp. 19-25.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PERR, Adrian [editor]. **The Deleuze dictionary**. Edited Edition. Edinburgh University Press, 2010. 1st published 2005.

QUILICE, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: o ator e a física dos afetos**. Sala Preta, USP, n. 02. pp. 96-101, 2002.

REGULA, DeTraci. **Os mistérios de Ísis: seu culto e magia**. Tradução de Martha Malvezzi Leal. São Paulo: Madras, 2004.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. Tradução e revisão Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

STEWART, Iris J. **Sacred Woman, Sacred Dance: awaking spiritual through movement & ritual**. Rochester, Vermont, USA: Inner Traditions, 2013.

TELLES, Narciso. **Artaud, Arrabal e nós: estudo de processo criação cênica**. In: Urdimento Revista de Estudos em Artes Cênicas. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro, vol. 1, n. 16., Jun 2011, pp. 121-128. Florianópolis, Brasil. UDESC/CEART ISSN 1414 - 5731.

VITTORI, Ceres. *Performance como poesia do corpo sonoro*. Cadernos do IL. n. 45. Porto Alegre, Brasil. Dezembro de 2013. pp.5-18.

YUSHKOVA, Elena. *Perceptions of Isadora Duncan's art in Russian Criticism*. NOFOD/SDHS, Independent Scholar, Russia: 2013, pp. 435-445.

FIGURAS



Figura 1. Estatueta da Deusa Ísis.
Coleção da autora (Origem: Cairo).



Figura 2. Dança com Asas de Ísis.
Arquivo pessoal da autora.



Figura 3. Pintura de Édouard Richter
(La Dance au Harem).
Retirada do site www.galeriearyjan.com.



Figura 4. Representação das Gawazee.
Retirada do site do arqueólogo William
William H. Peck. (www.williamhpeck.urg).

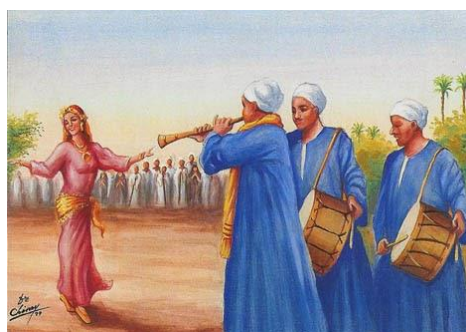


Figura 5. Representação de dança Baladi.
Imagem retirada do site da bailarina Helen Hanna
(www.elenhanna.blogspot.com)



Figura 6. Bailarina Egípcia Samia Gamal no Filme *Ali Baba e os 40 ladrões*.

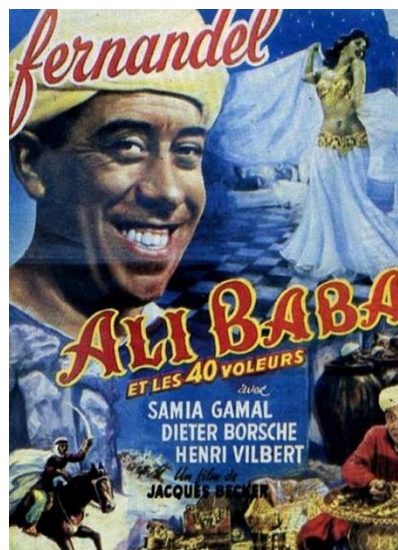


Figura 7. Cartaz do filme *Ali Baba*.



Figura 8. Bailarina Egípcia Souheir Zaki. Imagens retiradas de seus vídeos no Youtube.

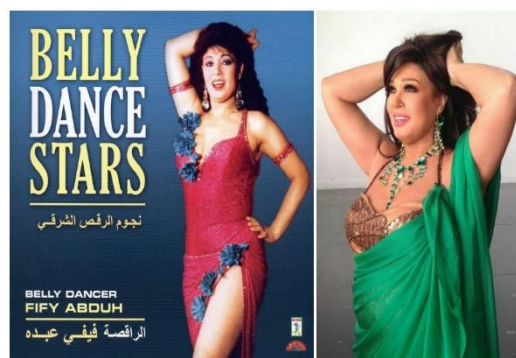


Figura 9. Bailarina Egípcia Fifi Abdo na capa de um CD.



Figura 10. Bailarina Egípcia Dina Talaat. Imagens retiradas de seus vídeos no Youtube.



Figura 11. Bailarina Egípcia Randa Kamel. Imagens retiradas de seus vídeos no Youtube.

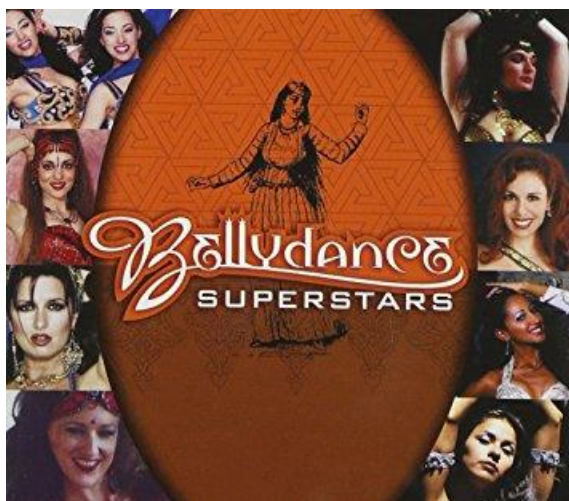


Figura 12. Capa do CD Bellydance Superstars vol. 1.

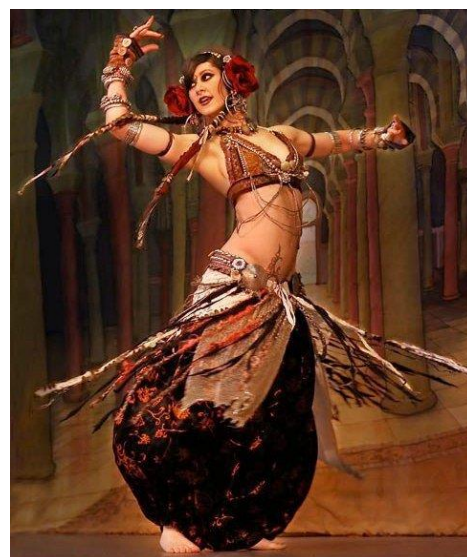


Figura 13. Bailarina Norte Americana Rachel Brice dançando ATS.



Figura 14. Bailarina Brasileira Aline Mesquita



Figura 15. Bailarina Brasileira Cintia Janiih

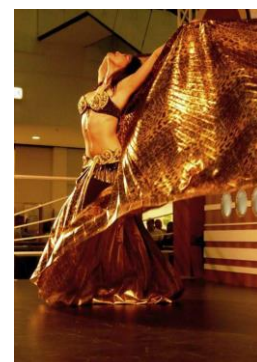


Figura 16. Bailarina Brasileira Emmeline Azah

Diferentes modelos de Véus Asas de ísis (*Isis Wings*). Fotos cedidas pelas bailarinas.



Figura 17. Bailarina Brasileira Aline Mesquita dançando com *Fan Veil*. Foto cedida pela bailarina.

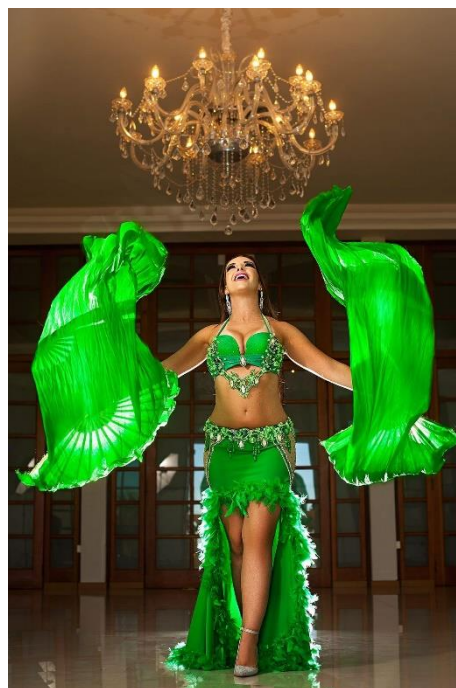


Figura 18. Bailarina Brasileira Natascha Eggers **Figura 19.** Bailarina Brasileira Marcela Trevisan

Danças com Fan Veil. Fotos cedidas pelas bailarinas



Figura 20. Bailarina Brasileira Cintia Janiih dançando uma fusão Oriental com Jazz.
Foto cedida pela bailarina

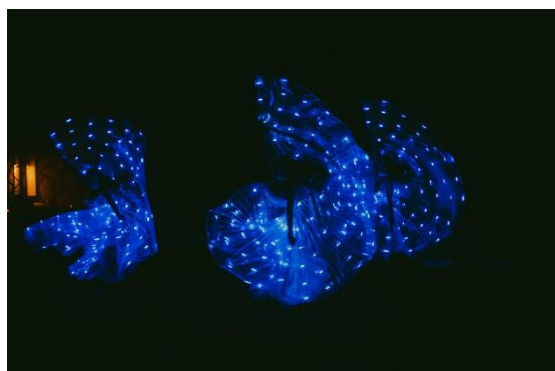


Figura 21. Grupo de bailarinas Portuguesas *Mahasin* dançando com *Wings* de LED.
Foto cedida pelo grupo



Figura 22. Bailarina Brasileira Cintia Janiiah com Wings de LED.



Figura 23. Bailarina Brasileira Cintia Janiiah com Fan Veil de LED.

Fotos cedidas pela bailarina



Figura 24. Show da Bailarina Asmahan no Cairo. Foto retirada de seu canal do Youtube.



Figura 25. Bailarina Norte Americana Jillina com figurino moderno



Figura 26. Bailarina Libanesa Bassima com figurino modern



Figura 27. Bailarina Libanesa Amani



Figura 28. A autora deste trabalho com músicos em Dubai



Figura 29. Cantora Egípcia Om Kalthoum



Figura 30. A autora deste trabalho dançando uma música de Om Kalthoum interpretada pela sua banda em Dubai

ANEXOS

Anexo 1.

Relato da bailarina Americana Diana Esposito, conhecida como Luna of Cairo por atuar atualmente no Egito, publicado na sua página do Facebook no dia 03/03/18.

“Ten years ago I came to Egypt to learn how to dance like an Egyptian. I had no intentions of making a career here, nor did I even know that was possible. Until I was offered work. A decade later, the entire dance scene is dominated by foreign dancers. There are reasons for this, ranging from our work ethic to our looks. I’m happy that foreigners have made such important strides here. However, I’m starting to feel like the Egyptian dancer is an endangered species. Or, let me rephrase that. There are thousands of Egyptian dancers, but they are not really in demand for any of the high profile gigs. Most hotel, boats, weddings and music video producers want foreign dancers to the exclusion of Egyptian ones. Even cabarets are going foreign! Nowadays, if you want to watch an Egyptian dancer, you have to go to a cabaret. Or the blue Nile, which features one of the two star Egyptian dancers in the ‘Egyptian’ market. Other star Egyptian dancers have turned to the festival circuit and do not dance here). Again, there are some good reasons why foreigners are in the lead, but it really is changing the dance in its own homeland and changing audiences’ expectations and preferences. I find this very sad. Sad for the art. Sad for Egyptian women. Sad for Egypt. Sad when Egyptian dancers start emulating foreign ones in order to keep up. Sad when it looks like they are on speed because that’s what it takes to be famous here and in the festival world. Sad when the definition of belly dancer is now a girl who stands on top of a bar and beats the soul out of canned music. At this point, the dance that I knew and tried to learn is on its way out. What to do?”

Anexo 2.

Relato da bailarina Egípcia Randa Kamel, uma das maiores estrelas atuais do Cairo e que ministra *workshops* em diversos países, durante uma das suas aulas no Festival *Randa Of Course*, realizado no Cairo em Fevereiro de 2018. Relato retirado da gravação em vídeo que consta na página da bailarina Russa Anna Borisova.

“(...) about their dance. This is (became) very big fashion now. When I go to Russia, (they say) ‘This is Russian style’; when I go to Argentina, (they say) ‘This is Argentinian style’; when I go to Brazil, (they say) ‘This is Brazilian style’; Brazilians put Samba, Argentinians put Tango, Russians put Ballet... You know? They did something I don’t understand! And when I ask them what they are doing, they tell me ‘It’s OUR style’. Come on, Oriental Dance is ONE STYLE! Just ONE STYLE! Why do you want to destroy our dance? Ok, I respect and I love all the world to dance Oriental Dance. When you are very good dancers, I feel proud of my culture. Seven thousand years! But why you wanna destroy it? Why? Take it as it is! Respect this culture.

For example, if I want to learn Tango and I will put in their Tango hip and chest accents and teach like this and say ‘this is my style’. Come on! Of course I have to respect Argentinian culture. Right? Or soon I will go to Russia and will study Ballet. And I will dance Russian Ballet with hip accents and shimmy. And I will say ‘it’s my Randa style Ballet!’”.

Anexo 3.

Onde está o “ES”? - Relato de Cristina Antoniadis, bailarina brasileira profissional de Dança Oriental e esposa do músico libanês Sami Bordokan, publicado na sua página do Facebook no dia 02/03/18.

“Sabe aquela brincadeira de procurar o Wally nos desenhos? Ultimamente me sinto assim assistindo apresentações de dança do ventre, mas no caso, fico em vão procurando o “ES”. Explico: Quando aprendemos os ritmos orientais, aprendemos que eles têm alguns sons básicos que compõem as células rítmicas. São eles os “DUNS” (graves), os “TAKS” (agudos) e o “ES”(silêncio). O termo “ES” é uma corruptela da palavra silêncio em Árabe (sukut/skut), e tem tanta importância na estrutura dos ritmos como os demais sons. É o “ES” que dá todo o tempero especial de cada ritmo, é nele que o percussionista pode criar suas brincadeiras e é também no “ES” que temos aquele respire/suspiro que nos permite ter dinâmica e movimento.

Na dança, é a mesma coisa, afinal na essência da Dança Oriental, música e dança são uma coisa só, em uníssono. O silêncio na dança é aquele momento de pausa, de êxtase, de elevação. Às vezes é um micro segundo, uma respirada mais profunda mas que faz toda a diferença tanto para quem dança como para quem assiste. Mas o que eu tenho visto e

percebido é um bombardeio de movimentos milhões por Segundo, uma dança sem freios, que tecnicamente pode ser perfeita e impressiona pela virtuosidade e capacidade da bailarina de executar tudo ao mesmo tempo, sem parar, como se fosse uma metralhadora de movimentos. Mas preciso dizer: isto não é Dança Oriental.

Preciso dizer que as gravações mais modernas até mesmo de bandas árabes, também não são músicas orientais em sua essência, são músicas compostas ou regravadas em moldes de música ocidental para atender uma sociedade moderna e acelerada e a um Mercado ocidental de dança que anseia por consume desenfreado de novidades.

‘Mas a arte é livre e tal!’ Tudo bem, você tem todo o direito de fazer a sua dança e expressar a sua arte da maneira que quiser, mas tenha em mente que se for assim não é dança oriental e você não poderá chamar a sua dança de árabe, entende?”